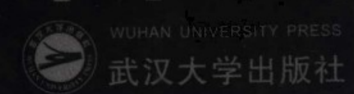


传承与创新

武汉大学文学院
中国现当代文学学科
学术论文集

武汉大学中国现当代文学研究中心



WUHAN UNIVERSITY PRESS
武汉大学出版社

责任编辑/朱凌云

责任校对/程小宜

版式设计/杜　枚

封面设计/涂　驰


ISBN 7-307-05382-9

9 787307 053823 >

定价: 40.00 元

ISBN 7-307-05382-9/I·304



於可训 张园 编

传承与创新

武汉大学文学院

中国现当代文学学科

学术论文集

WUHAN UNIVERSITY PRESS
武汉大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

传承与创新/於可训,张园编.—武汉:武汉大学出版社,2006.12
ISBN 7-307-05382-9

Ⅰ.传…　Ⅱ.①於…　②张…　Ⅲ.①现代文学—文学研究—中国—文集　②当代文学—文学研究—中国—文集　Ⅳ.I206.6-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第153045号

责任编辑:朱凌云　　责任校对:程小宜　　版式设计:杜　枚

出版发行:**武汉大学出版社**　(430072　武昌　珞珈山)
(电子邮件:wdp4@whu.edu.cn　网址:www.wdp.com.cn)
印刷:湖北恒泰印务有限公司
开本:787×980　1/16　印张:29.875　字数:424千字　插页:1
版次:2006年12月第1版　2006年12月第1次印刷
ISBN 7-307-05382-9/I·304　定价:40.00元

武汉大学文学院
中国现当代文学学科简介
（代前言）

武汉大学文学院中国现当代文学学科是湖北省重点学科，于1990年批准为博士点，2005年列入武汉大学人文社会科学重点研究基地。这一学科点由著名文学史家刘绶松先生在中华人民共和国成立初创建，位居全国前列。经后继者、老一辈学术带头人陆耀东、易竹贤、孙党伯、陈美兰，和已故学术带头人龙泉明诸位教授的努力建设，现已在一些重要的学术领域达到国内先进水平。现有中年学术骨干於可训、陈国恩、张洁（昌切）、樊星、方长安、金宏宇等教授，青年学者叶立文副教授、张园副教授、荣光启讲师等。学术带头人为於可训教授。

本学科点的研究覆盖面广，在许多重要领域都有厚重的成果。

1. 中国新诗研究方向。致力于诗论、诗人论、新诗史、新诗流派史及新诗流变规律研究。重要成果有陆耀东的《二十年代中国各流派诗人论》、《徐志摩评传》和《冯至传》，孙党伯的《郭沫若评传》，龙泉明的《中国新诗流变论》、《现代诗学》、《中国新诗的现代性》，於可训的《新诗体艺术论》、《当代诗学》，以及在《中国社会科学》、《文学评论》、《文艺研究》、《中国现代文学研究丛刊》等重要刊物上发表的200余篇新诗研究论文。现致力于新诗史和新诗综合性研究，陆耀东所著的《中国新诗史》（第一卷）是最近出版的重要成果。

2. 中国现当代重要作家研究方向。易竹贤的《胡适传》是新

时期率先研究自由派作家的厚重之作，易竹贤、陆耀东、孙党伯的鲁迅、郭沫若、闻一多研究，国内领先，早期成果较有代表性的有易竹贤的《鲁迅思想研究》、《胡适与现代中国文化》，陆耀东的《中国现代四作家论》，孙党伯的《中国现代两大文豪论》、《论鲁迅前期思想》（现代文学教研室合著），和龙泉明的《在历史与现实的交合点上——中国现代作家文化心理分析》、《中国现代作家审美意识论》等。近期最新成果有易竹贤的《新文学天穹两巨星——鲁迅与胡适》等。现重点从事当代重要作家研究，於可训主持的教育部社科基金项目“当代文化视野中的王蒙研究”最终成果《王蒙传》即将交付出版，樊星主持的国家社科基金项目“新生代作家与中国传统文化”，也将于近期完成结项。

3. 中国现当代文学思潮与中外文化关系研究方向。主要从事中国现当代文学思潮的发展演变及与中外文化关系研究。陈国恩的《浪漫主义与20世纪中国文学》、《20世纪中国文学与中外文化》、《中国现代文学的历史与文化透视》，昌切的《思之思——二十世纪中国文艺思潮论》、《清末民初的思想主脉》、《世纪桥头凝思》、《思痕集》，樊星的《世纪末文化思潮史》、《别了，20世纪》、《当代文学与多维文化》，方长安的《选择·接受·转化——晚清至20世纪30年代初中国文学流变与日本文学关系》、《现代性与20世纪中国文学》、《对话与20世纪中国文学》等，是新近出版的优秀成果。现致力于新的研究方向——中国现当代文学的传播与接受研究和中外文学交流与比较研究，由方长安主持的国家社科基金项目“建国后十七年中外文学关系研究”，即将完成结项。由於可训、陈国恩主持的教育部十五“211工程”项目“中国现当代文学的传播与接受”、“中外文学交流与比较研究”终期成果，最近将以丛书的形式陆续出版。

4. 中国现当代小说研究方向。陈美兰在中国当代长篇小说研究领域处于国内领先的地位，代表作有《中国当代长篇小说创作论》、《文学思潮与当代小说》；於可训、昌切、樊星的当代小说评论与当代小说综合研究，成果突出，代表作有於可训的《小说的新变》、《批评的视界》、《新诗史论与小说批评》、《小说家档案》

（主编），樊星的《当代文学与地域文化》等。金宏宇的中国现当代长篇小说版本研究，锐意拓新，代表作有《中国现代长篇小说名著版本校评》。现致力于20世纪长篇小说整体研究和20世纪小说叙事研究。陈美兰主持的国家社科基金项目“近百年中国长篇小说的现代转型研究”，即将完成结项。

5. 中国当代文学批评方向。陈美兰、於可训、昌切、樊星是当代著名文学评论家，长期从事当代文学批评和创作问题研究，已在国内产生较大影响（相关成果详见前述）。现致力于在多维文化背景中研究当代文学发展的新趋势和冷战格局中的中国当代文学形态。

对中国现当代文学史学科建构问题的研究，也是本学科近年来关注的重点。昌切的论文《学术立场还是启蒙立场》、《当代文学再辨析》，於可训的专著《当代文学：建构与阐释》，是新近较有代表性的成果。现致力于新的研究方向——中国现当代文学编年史和版本、史料研究，於可训主持的国家社科基金项目“中国现当代文学编年史”最终成果结项，被评为“优秀”项目。专著《中国文学编年史·现代卷》、《中国文学编年史·当代卷》已经出版。

与此同时，本学科在教材建设方面也取得了突出的成绩，这方面的成果主要有於可训个人独著的《中国当代文学概论》（修订版），龙泉明主编的《中国新诗名作导读》、於可训主编的《中国现当代小说名作导读》（上、下）、陈国恩主编的《中国现代话剧名作导读》等。这些成果已在学术界产生了广泛的影响，获得过多种奖励，为学科建设和人才培养打下了良好的基础。

本学科点追求稳健、扎实、锐进、拓新的学风，文史兼治，注重实证，关注前沿，在全国现当代文学研究领域显示出鲜明独特的治学风格。本学科点承担国家级及省部级科研项目较多；在《中国社会科学》、《文学评论》、《文艺研究》等重要刊物上发表的论文多，转载频率高；获得国家级和省部级科研奖项多，培养的研究生尤其是博士生质量较高。上述种种在全国产生了较为广泛的影响。

本论文集各辑所列，为本专业教师在各个研究方向上的一些有

代表性的学术论文，除极少数篇章外，绝大多数为近期发表在一些重要学术刊物上，或已产生过一定影响、获得过各种奖励的学术成果。虽因篇幅所限，难免挂一漏万，但仅此冰山一角，亦可见本专业教师积年治学的心血和劳绩。乞望方家不吝指正。

编者谨识

丙戌年夏日



目　录

三

四

五

六

七





胡适其人及胡适研究述评

易竹贤

一　胡适对中国现代文化与文学的开拓性贡献

在中国现代思想文化史上，真正称得上大师的人物并不多，鲁迅与胡适便是这为数不多的大师中闻名遐迩的两颗巨星。有些评论和著作中，廉价地称这位是大师，称那位也是大师，但如果与上述两巨星比较，都只不过是“自郐以下”的人物罢了。

胡适作为中国“五四”新文化运动的首倡者，他与陈独秀齐名，时人称之为“陈胡”，是这个运动最有名的代表人物。而作为中国自由主义知识分子的代表，胡适的一生又是相当复杂的。自由主义者在中国的生存境遇颇为艰困，既不容于守成主义，也不容于激进主义。胡适一生便是在这种艰困的境遇中奋斗与挣扎，直到晚年公开拥蒋反共，成为人民中国的反对者，却又并不见容于逃踞台湾一岛的蒋介石独裁政权，最后在海峡两岸的“批判”与“围剿”中完结他悲剧的人生历程。

然而，作为致力于中国文化现代化的学者，胡适可以称得上终生勤奋，著作等身。特别是在提倡白话文、反对文言文的文学革命中，胡适更是开路的先锋，作出了卓越的贡献，被誉为“中国文化革命之父”。

“五四”时代，中国为什么要进行文学革命呢？众所周知，中

国是世界上具有悠久历史的文明古国。中国古代文学源远流长，有过辉煌的文学成就。大约在公元前6世纪就有了经过孔子整理编写的一部诗歌总集《诗经》，其中留存下来的300多篇诗，大约作于3000年前至2500年前间。散文则辑录在经过孔子整理汇集的《尚书》中，该书也称《书经》，其中留存下来可靠的最早的散文《盘庚》，是商代中期国王盘庚为了迁都所作的演说辞，比《诗经》中最早的作品大约还要早数百年。沿着《诗》《书》的源头前行，诗歌和散文在古代中国得到了巨大的发展。诗歌方面有屈原为代表的《楚辞》，汉魏的“乐府”，至唐诗、宋词而达到鼎盛；散文方面有春秋战国时期的诸子散文，汉代的史传散文，汉魏六朝的骈文，至唐宋古文而达到高峰。诗歌和散文一直占据着中国古代文坛的正统地位，出现过屈原、陶渊明、王维、李白、杜甫、白居易、李贺、陆游、苏轼等许多伟大诗人，和庄子、司马迁、韩愈、柳宗元、王安石、欧阳修等许多伟大的散文家。但是，中国文学经长期的发展，也出现了一些问题，主要表现在两个方面：一是言文分离，即书里的文言文与民众的口头语距离越来越远。特别是明清以来，科举制以八股文、试帖诗取士，文言诗文完全脱离民众的口语，成为少数文人所垄断的僵死的东西，把广大民众拒斥于文化和文学的大门之外。二是独尊诗文，贬斥小说与戏曲。在正统文人的眼里，只有诗、古文、辞赋方能登文学的大雅之堂，而把白话小说与戏曲视为“小道”，“君子不为也”，[1]贬斥于正统文学殿堂之外。以至于古人编文集时大多不收小说和戏曲；有人创作了卓越的白话小说《金瓶梅》，却不敢署自己的真实姓名，只能用一个别名“兰陵笑笑生”，关于作者的考证至今仍是一个不解之谜。正因为如此，文学面临着不实行改革便不可能健康发展的困境。晚清一些有识之士曾试图改良，搞“诗界革命”、“小说界革命”和“新文体”，也有人办白话报，写白话文章，这些都有积极的前进的意义，成为“五四”文学革命的前导；但他们都仍在文言诗文的故国里徘徊，不能突破文言诗文的顽固堡垒。

这项改革的任务便历史地落在“五四”新文化运动先驱者们的肩上。

首先出马承担这项历史任务的便是胡适。1915年9月，正当陈独秀在上海创办《青年杂志》（第2卷起改称《新青年》）、提倡新文化运动的时候，在美国留学的胡适便在《送梅觐庄往哈佛大学》一诗中最初提出"文学革命"的口号。1916年秋天，又在给陈独秀的信中正式提出"文学革命"的口号及具体实行的八项主张（"八事"）。[2]陈独秀收到这封信后，立即在《新青年》上发表，称赞胡适的主张是"今日中国文界之雷音"，并希望他将此八项主张"衍为一文"。于是1917年1月的《新青年》上又登出了胡适的《文学改良刍议》，这便是胡适鼓吹文学革命、提倡白话文学的一篇正式宣言。接着他又连续发表了《历史的文学观念论》、《建设的文学革命论》、《文学的进化观念与戏剧改良》及许多关于文学革命的通讯。《新青年》同人陈独秀、钱玄同、刘半农、李大钊、周作人、傅斯年等都撰文响应，并逐步展开热烈的讨论；鲁迅则从1918年起发表了《狂人日记》、《阿Q正传》等许多卓越的白话小说，其他许多作者的新诗、白话小说、白话散文也相继涌现，显示了文学革命的实绩。于是便形成了中国文学史上第一次真正伟大的革命，开创了中国文学现代化的新纪元。

胡适号召文学革命的中心内容，就是反对文言文，提倡白话文，用白话文学取代文言文学的正统地位；并由此出发使中国文学与世界文学接轨，向着现代化的目标迈进。他不仅以民主主义的文学思想大力提倡白话文，鼓吹写实主义，探讨文学与社会生活、内容与形式、文学的发展等理论问题，而且对于新文学的各种体裁样式，如新诗、小说、戏剧、传记和其他通俗文学理论，对于文学的材料、结构、描写的手段与方法等，也都在借鉴西方近现代文学的基础上，进行了广泛的介绍与探讨。胡适所介绍宣传的一系列文学见解与理论，在当时中国文坛及思想界大都是前所未闻的新的现代的见解，发挥了广泛而积极的影响。

胡适不仅在理论上提倡白话新文学，而且努力用自己的创作实践来做新文学的拓荒者。比如：胡适创作出版中国诗史上第一部白话新诗集《尝试集》，在古老的中华诗国开创了一个以"胡适之体"为特色的早期白话自由体新诗流派；创作发表中国戏剧史上

第一个现代白话散文剧本（话剧）《终身大事》，突破传统戏剧与戏曲的观念和模式，开创了中国现代话剧的新形式；他的散文，“清新明白，长于说理讲学，好像西瓜之有口皆甜”；[3]他热心提倡传记文学，所作白话的传记与自传，文字清新晓畅，不假雕饰，具冲淡自然之美；他还率先用白话翻译西方文学作品，出版了第一部白话《短篇小说》译本，为中国文学的现代化提供了有益的借鉴与范本；他重视对中国古典小说的研究，开创了中国小说研究的新局面，并建立起支配“红学”研究达数十年的“新红学”派。

胡适的上述种种成绩，虽然也难免有不足和缺点，但毫无疑问，在中国文学史上都是开现代风气的开拓性的贡献，对于中国文学从传统向现代转型有着巨大而深刻的影响，因而获得“中国文化革命之父”的美誉，也奠定了他在中国文化史和文学史上开拓大师的地位。

对于胡适倡导文学革命的功绩和开拓者地位，当年即得到各方面人士的肯定评价。如《新青年》同人陈独秀等，都确认胡适是文学革命“首举义旗之急先锋”，[4]鲁迅则到1927年仍明确说文学革命是“胡适之先生所提倡的”。[5]廖仲恺则代表以孙中山为首的中华革命党（不久即改组为中国国民党）领导人士说：“我辈对于先生（按：指胡适）鼓吹白话文学，于文章界兴一革命，使思想能借文字之媒介，传于各级社会，以及所造福德，较孔孟大且十倍。”[6]后来成为中国共产党领袖的毛泽东，当年在北京曾多次向胡适请教，后来在回忆青年期生活时又说，他那时就“非常钦佩胡适和陈独秀的文章”，把他们当成了自己的“楷模”。[7]各界有代表性人士的反映与评价，说明胡适提倡文学革命，充当中国文学现代化的开路先锋，是当年公认的历史事实。

二　从学术“论胡”到政治“批胡”的曲折之路

胡适因倡导文学革命而暴得大名，在中国文化学术界风风火火数十年，虽然往往毁誉参半，却毕竟是盛名长久不衰，连境外的许多大学也相继赠送他荣誉博士学位，多达35个。这在中国以至世

界上，大约都是罕见的，但是，对胡适的研究却走了一条由学术上“论胡”到政治上“批胡”而重返学术“研胡”的曲折道路。

从胡适倡导新文化运动和文学革命的时候起，便有关于他的评论文字。1916年10月，陈独秀评论胡适的文学革命主张“为今日中国文界之雷音”，可以视为对胡氏评论研究的滥觞。1918年1月，钱玄同所作《〈尝试集〉序》，是第一篇正式评论文字。他从言文一致的角度，肯定《尝试集》“用现代的白话达适之自己的思想和情感，不用古语，不抄袭前人诗里说过的话”，“的确当得起‘新文学’这个名词”；同时也如实指出其中仍有旧诗词“句调”、“字数”的限制，和“未能脱尽文言窠臼”的缺点。[8]由此可见“五四”时期的学者批评实事求是的良好风范。1918年8月，蔡元培为胡适的《中国哲学史大纲》作序，给这部著作以很高的评价，说它有“四种特长”；并肯定胡适既治西洋哲学史又兼治“汉学”这种中西兼治的治学方法。序文印在1919年2月由商务印书馆出版的《中国哲学史大纲》卷首，可以说是评论胡适学术事业的最早一篇论文。而蔡氏以前清翰林出身和北大校长的地位，对胡适著作的这种热情肯定与赞扬，不仅是对胡适个人的极大支持，也是对学术文化界新思想新成果的极大支持。接着便有缪凤麟、梁启超先后于1920年和1922年发表评《中国古代哲学史大纲》的文章，也多有肯定和讨论。以后对胡适哲学史、思想史方面的著作的批评讨论文字比较多，而文学方面，则有1935年8月朱自清为《中国新文学大系·诗集》写的“导言”，对胡适作了真正比较深入的学术研究与批评。朱氏从中国清末的诗界革命和外国文学影响的背景下，论述胡适提倡的白话新诗运动，梳理其进程，分析其得失，肯定“胡适之氏是第一个‘尝试’新诗的人”，《尝试集》是“我们第一部新诗集”；并论及胡适关于新诗的创作主张，指出他的《谈新诗》一文在那时“差不多成为诗的创造和批评的金科玉律了”。

关于胡适的生平传记资料的整理与研究方面，最先是他的自传《四十自述》，1930年动笔，陆续在《新月》刊载，至1933年6月由上海亚东图书馆出版，共6章，只写出家世、童年至赴美留学前（1891～1910年）的一段生活，基本上是“严谨的历史叙述”，甚

至不加掩饰地写出他少年时代在上海曾经打牌、喝酒、逛窑子等恶习，文字也自然流畅，间有生动传神的叙写，是大致可信而又可读的半部自传。而他人为胡适作传记，竟是由一位美国的中学生开始的。胡适留学康南尔大学时的老同学老朋友雷格曼（Harold Riegelmam）先生的大女儿安·厄尔曼（Ann Eurmam），5 岁时就认识胡适，1938 年 17 岁时正在中学读书，便写了一本《胡适小传》（手抄稿）。从封面及目录看，分生平、哲学、新文化运动、参考书目共 4 节。胡适知道有这部书稿，还亲笔在书稿前面写有英文题辞："我们之所以为我们，我们所做的一切，我们所说的一切，都是永恒的，因为这些对于世界某一方面总会有影响，而这个影响又必在其他方面发生效果，如此辗转推进，在时间和空间上，永无穷尽。胡适。"（据陈之迈译文）在一次酒会中，胡适还说安·厄尔曼是他的"第一个美国籍的传记作者"。[9] 小传虽未印行，却是一件极富人情味的纪念品，只是后来寄给陈之迈并移交给台北胡适纪念馆保存的手稿影印本只有前二节了。1941 年 12 月萍社出版的胡不归（传楷）的《胡适之传》，才是正式的第一本胡适传记。该书分上下两卷，上卷 18 章，每章一题，叙胡适的生平事业；下卷为"50 岁年表"，其中有胡适的著作分年月日列的表，颇有参考价值。1943 年 10 月，胡适在纽约收到作者寄赠的书和信，说此书是为他做 50 岁生日的，觉得"其意可感"，但也认为此传"断制与材料多不能满意"，故曾作长信与作者讨论。[10] 然而这本《胡适之传》大约是胡适逝世前惟一的一本较为全面的、正式出版了的胡适传记。

抗日战争胜利后至 20 世纪 50 年代初，随着国共两党斗争日趋激化，经三年内战国民党政府败走台湾，胡适因拥蒋反共而逃亡美国，对胡适的研究也便停顿，而代之以政治的论争与批判。共产党由批判胡适的拥蒋反共，逐步发展到 20 世纪 50 年代中期"胡适思想批判"的全国性政治运动，各地报刊发表的批判文章数以千计，仅收集在北京三联书店出版的《胡适思想批判》"论文汇编"的便有八大册、计二百余万字；批判的内容也由政治批判而扩展到哲学、史学、文学、教育、语言文字学等各个方面，几乎都是政治上

彻底批判，学术上一概否定，并给胡适加上“卖国”、“反革命”、“敌人”等许多吓人的帽子。此后，胡适的著作在中国大陆被禁毁，胡适也成为一个“反动人物”而被挞伐，并逐渐被人们遗忘了。

在国民党政权盘踞的台湾岛内的情形却复杂得多。胡适一向对蒋介石国民党抱有幻想，他的拥蒋完全出于希望蒋走上“民主宪政”道路的幻想。而蒋政权在风雨飘摇之中也需要借重胡适这位“民主自由的象征”，来装饰点缀独裁统治的门面；然而胡适的那套自由主义，特别是反对“一党专政”和争取“言论自由”两条，又使国民党政权绝对无法容忍，因而发起过一次又一次“围剿”胡适“毒素思想”的运动。先是胡适任发行人的《自由中国》遭查禁；接着胡适为蒋介石作祝寿文章，希望蒋做“无智无能无为”的“三无”总统而招致围剿，虽未点名，但由蒋经国控制的国防部总政治部印发《向毒素思想总攻击》的小册子，发动了一场围剿《自由中国》的事件，实即围剿胡适“毒素思想”的批判运动。1961 年 11 月，胡适发表题为《科学发展所需要的社会改革》的英文演讲，又引起关于中西文化的一场论战和对胡适暴风雨式的围攻，持续两个多月，使胡适终于心脏病猝发而去世。

与大陆稍有不同的是，台湾在围剿胡适思想的同时，还出版有胡适的一些著作，也有少量的研究文字。而最具讽刺意味的是 1953 年重排《胡适文存》四部合印本的问世。胡适在这部合印本的“自序”里说，他自己“删去了一小部分的文字”，为的是“稍稍节省排印费”。那么，删去了些什么呢？到底为什么要删呢？《文存》第 2 集卷 3 全删了，其中所收《努力周报》的“这一周”短评 67 则也都删了，因为那里面有激烈批评孙中山的文字。“自序”中说《文存》第 4 集“删去了十几篇”，其实只删了 1 篇，就是那篇著名的《〈人权论集〉序》。当年在大陆“谈人权”曾经开罪于国民党和蒋介石，以至于《新月》杂志与《人权论集》都遭查禁，胡适也被通缉，并被迫辞去了中国公学校长职务，但也显示出胡适作为自由主义者的胆气和力量，为其博得各方人士称赞，使其声誉大增。这篇《〈人权论集〉序》中说：

> 我们所要建立的批评国民党的自由和批评孙中山的自由。上帝我们尚且可以批评，何况国民党与孙中山？

真是掷地有声的言辞！然而在蒋介石国民党继续统治的台湾重印这部书，胡适却不敢再印这一篇，自然并非为了什么“节省排印费”，而显然是屈服于权势和压力。这不正也说明他的自由主义难于坚持，不够彻底了吗？只删去这一篇，胡适大约觉得太显眼了，故在“自序”中起初说“删去了几篇”，还觉不够遮掩，又加上一个“十”字，[11]反正台湾的读者已经看不到1935年出版的《胡适论学近著》了，可以蒙骗过去，但自由主义者胡适还能减少“良心上的惭愧”吗？在政治压力之下，两岸学者自然都不可能对胡适进行正常的学术研究。

三　重返学术“研胡”取得可喜成果

重新展开对胡适的研究，在台湾是胡适去世以后的20世纪60年代，在大陆则是20世纪70年代末。

1962年2月24日，胡适在台北逝世，他的门生故旧甚至论敌，发表大量的纪念与缅怀的文字，当年即出版了《胡适之先生纪念集》（学生书局，1966年）。研究他的论文著作也逐步面世。较为重要的有：《胡适哲学思想》（杨承彬，台北商务印书馆，1966年）、《论胡适之的诗》（周策纵，《传记文学》1977年11月）、《胡适研究》（李敖，远景出版社，1980年）等。而余英时的长篇论文《中国近代思想史上的胡适》（《传记文学》1984年11月），为台湾学人和旅美华裔学人在台湾刊行的论著中见解最为深刻的一篇。余氏以中国近代中西文化冲突为背景，论述胡适如何填补了中国思想界的一段空白，并从大众文化与学术文化两个层面打开思想缺口，形成一次范式性（Paradigm）的变革，从而论定“胡适的出现也就象征着中国近代思想史进入了一个崭新的阶段”。

台湾的胡适研究，主要的收获还有胡适生平资料的整理与传记

写作方面。最早的是毛子水写的《胡适传》（1963 年），包举一生而文字简约。陆续刊印的还有韦政通、谭慧生、吴相湘等人的胡适传记，都各有优长。但这些传记及许多论胡文字，多流露党派意识与政治偏见，显出长期僻处孤岛的某种小家器识。李敖所撰《胡适评传》（远景出版社，1979 年），亦庄亦谐，颇为生动，原规划十大册，可惜只出一本便不见下文。其中偶有戏谑笔墨，难免轻浮之嫌。流传较广影响也颇大的当推旅美学人唐德刚的《胡适杂忆》（传记文学出版社，1979 年）。作者是胡适晚年蛰居纽约的安徽小同乡，又兼胡适口述自传的记录员，交往颇多，无话不谈，故能“给胡先生留了一个最忠实的晚年写照”；作者又往往“借题发挥”，指出胡适以科学方法治史，但在赫胥黎与杜威以后未能跟进，主要是由于胡氏对经济学这门“行为科学”的知识匮乏所致，[12]颇有见地。唐德刚笔下的胡适是“一个有血有肉，有智慧，有天才，也有错误和缺点的真实人物”，加上“如行云流水，明珠走盘，直欲驱使鬼神”的文笔，使该书成为一部“津津有味的好书”。[13]唐德刚中文译注的《胡适口述自传》（传记文学出版社，1981 年），也是影响相当广泛的胡氏传记，可惜也只是“半部书”。

胡适生平与著述资料整理方面，有杨亮工的《胡适先生与中国公学》（《传记文学》1963 年）、胡颂平的《适之先生的博士学位及其他》（同上）和《胡适之先生晚年谈话录》（联经出版事业公司，1984 年）、童世纲编的《〈胡适文存〉索引》（1969 年）、徐高阮编的《胡适先生中文著作目录》、袁同礼编的《胡适先生西文著作目录》等。胡颂平编的《胡适之先生年谱长编初稿》共 10 册（联经出版事业公司，1984 年），收集了相当详尽的资料，为研究胡适和写作胡适传记提供了许多方便。《胡适手稿》10 函 30 册（台北胡适纪念馆，1996 ~ 1970 年）、《胡适的日记（手稿本）》18 册（远流出版事业公司，1989 年）等著作的出版，对于研究胡适提供了重要的第一手资料。

在中国大陆，随着思想解放运动的展开，1979 年纪念五四运动六十周年时，出现了一批重新评价与研究胡适的文章，陆续发表的如《胡适与五四文学革命运动》（耿云志，《中国现代文学研究

丛刊》1979年1月)、《评五四文学革命中的胡适》(易竹贤,《新文学论丛》1979年2月~1980年1月)、《胡适的〈红楼梦考证〉在红学史上的地位》(魏同贤,《红楼梦学刊》1979年2月)、《中国新诗的开步——重评胡适〈尝试集〉和他的诗论》(蓝棣之,《四川师院学报》1979年3月)、《"文白之争"温故录》(舒芜,《新文学史料》1979年3月)、《评胡适五四前后的哲学思想——兼论历史人物胡适的评价问题》(胡曲园,《复旦学报》1979年3月)、《胡适与五四时期的新文化运动》(耿云志,《历史研究》1979年3月)等。这类"重评"性质的文章,在20世纪80年代前期发表的有数百篇,使对胡适的评价得以拨乱反正。虽然有些文章还难免形而上学与庸俗社会学的残余影响,但一经打破"大批判"的思维模式,对胡适的研究也便从文学、史学、哲学、教育学、政治学、社会学等多方面展开,实事求是的学术空气日浓,学术质量也不断提高。易竹贤的《评五四时期的鲁迅与胡适》(《鲁迅研究》1981年3月),"对五四时期鲁迅与胡适的政治思想、文学主张、治学态度和发展道路进行了多方面、多层次的详审比较,既公正承认了这两位文化巨匠的相同点,又深入分析了他们的相异点,从而比较深刻地揭示了他们各自的独特规定性",是一篇"进入了思想文化的较深层次"的专论,[14]对后来的鲁迅与胡适的比较研究有较大影响。魏绍馨的《"整理国故"的再评价》(《文学评论》1983年3月),指出从新潮社提出用"科学的精神"来"整理国故"以后,胡适进一步将"整理国故"当做"新思潮"对待旧文化的态度,是与"保存国粹"的保守主义者相对立的一个积极的口号。胡氏提出对旧文化"重新估定一切价值",分清"国粹"和"国渣",以及整理的具体方法,自己积极进行实践也取得"具有重要学术价值"的成果;同时该文也指出胡适过分"夸大了国故学的社会意义"的缺点,分析"整理国故"提出以后反响的复杂性,及鲁迅批评"整理国故"的具体针对性、合理性与局限性,从而得出结论:不能"因人废言",否定"整理国故"及胡适的历史贡献。魏绍馨的这篇论文是一篇资料翔实、分析周密的好文章。李泽厚的《胡适·陈独秀·鲁迅》(《福建论坛》1987年2

月)，分论并比较三人“迥然不同的个性”与“不同的境界”：胡是温文儒雅的学者，陈是意志刚烈的革命家，鲁是深沉敏锐的文学家和思想家，他们“都开创了思想范式（Paradigm)”。其中论及胡适的贡献，除提倡白话文之外，在文史领域开创新范式，“与其说是学术性的，毋宁说是思想性的”，“给当时学术界以破旧创新的空前冲击”；而其“大胆假设，小心求证”的哲学方法论则是“并不成功的贡献”。作者认为比起陈胡来，鲁迅的思想和作品“显然具有远为强大长久的生命力”，他的“孤独、悲凉的人生境界也是超越和伟大的”。李泽厚这篇文章的分析和比较都精到而又深刻。

研究胡适的论文集与专著，较早有耿云志的《胡适研究论稿》(四川人民出版社，1985 年)，前半收论文 10 篇，后半为“年谱”。其中的论文“根据事实对胡适一生在学术上、思想上和政治上的作用作了颇为鞭辟近里的分析，指出了他的资产阶级的实质”;[15]年谱后来扩充修订为单行本《胡适年谱》。既“研究”又“论稿”，书名似欠简明确切。此后有颜振吾编的《胡适研究丛录》(三联书店，1989 年)、易竹贤的《胡适与现代中国文化》(武汉大学出版社，1993 年)、沈寂的《胡适的政论与近代中国》(香港商务印书馆，1993 年)等。最值得高兴的是一批青年学者进入了胡适研究领域，并以新的姿态，取得可喜的成果。如王鉴平、杨国荣的《胡适与中西文化》(四川人民出版社，1990 年)，沈卫威的《文化·心态·人格——认识胡适》,《传统与现代之间——寻找胡适》(均河南大学出版社，1991 年、1994 年)，许纪霖的《智者的尊严——知识分子与近代文化》(学林出版社，1991 年)，胡晓的《胡适思想与现代中国》(安徽人民出版社，1993 年)，宋剑华的《胡适与中国文化转型》(黑龙江教育出版社，1996 年)，吴二持的《胡适文化思想论析》(东方出版社，1998 年)，闻继宁的《胡适之的哲学》(上海三联书店，1999 年)等。他们的理论视野与识见，富有前辈学者所难得的锐气，他们堪称胡适研究的生力军。

此外，有美国学者研究胡适的两本著作也翻译出版，一是格里德（J. B. Grieder）著的《胡适与中国的文艺复兴——中国革命的自由主义》(鲁奇译，江苏人民出版社，1989 年)，一是周明之著

的《胡适与中国现代知识分子的选择》（雷颐译，四川人民出版社，1991 年）。两书中呈现出的不同的视野，不同的思维方式，给中国的学者以有益的启迪。

胡适生平资料的整理取得了丰厚的成果。有曹伯言、季维龙编的《胡适年谱》（安徽教育出版社，1989 年），耿云志编的《胡适年谱》（四川人民出版社，1989 年）、陈金淦编的《胡适研究资料》（北京十月出版社，1989 年），季维龙编的《胡适著译系年目录》（安徽教育出版社，1993 年），以及《胡适来往书信选》上中下 3 册（中华书局，1979 ~ 1980 年）、《胡适家书选》（安徽美术出版社，1989 年）等多种。

关于胡适的传记则有石原皋的《闲话胡适》（安徽人民出版社，1985 年）。作者是胡适的乡里和亲戚，在北京胡家住过几年，故书中颇有亲见亲闻的史事掌故，很有参考价值，读来也觉亲切；但难免有记忆失真之处。此书还有特别重要的一点：石先生发现并公布了胡适婚后致好友胡近仁的信，该信对研究胡适思想，特别是对待与江冬秀婚事的态度与内心矛盾，是极重要的史料。易竹贤的《胡适传》（湖北人民出版社，1987 年），以文化视角多层面评价模式取代单一政治评价模式，“为读者提供了胡适‘这一个’独特复杂的个性”,[16]“实具有开拓性意义”。[17] 该书初版时仍有“右翼”之类庸俗社会学陈见，可知克服忌讳与偏见实非易事。陆续出版的还有白吉庵的《胡适传》（湖南教育出版社，1987 年；后经修改扩充，由人民出版社出版，1993 年），沈卫威的《胡适传》（河南大学出版社，1987 年）、《无地自由——胡适传》（上海文艺出版社，1994 年），朱文华的《胡适评传》（重庆出版社，1988 年），章清的《胡适评传》（百花洲文艺出版社，1992 年），罗志田的《再造文明之梦——胡适传》（四川人民出版社，1995 年），沈寂的《时代碣鉴》（重庆出版社，1996 年），胡明的《胡适传论》（上、下）（人民文学出版社，1996 年）等多种。美国周质平著的《胡适与韦莲司：深情五十年》（北京大学出版社，1998 年），作者利用台北胡适纪念馆藏的胡适致韦莲司函电（英文）约二百件，以及中国社科院近代史所藏的 1949 年前韦莲司致胡适函

件等材料，叙写他们深情交往的五十年，展现胡适“这个凌厉风发的英雄人物，也偶有月下灯前写情诗、寄相思的时刻，也偶有情不自禁的徘徊与追寻”,[18]因而别开生面，成为一本让读者觉得亲切而有趣的传记。

胡适本人著作近些年在中国大陆出版的也很不少，有多种文集和选集面世，总计40余卷的《胡适全集》也正在紧张编辑中，近年内即将出版。

注释

[1]《论语·子张》。

[2]胡适:《寄陈独秀》，原载《新青年》第2卷第2号，后收入《胡适文存》第1卷。

[3] 周作人:《志摩纪念》,《新月》月刊第4卷第1号。

[4] 陈独秀:《文学革命论》,《新青年》第2卷第6号；钱玄同、刘半农、傅斯年也有类似的说法。

[5]鲁迅:《无声的中国》,《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社1981年版，第13页。

[6] 廖仲恺1919年7月19日致胡适信，《胡适来往书信选》上册，北京中华书局1979年版，第64页。

[7]参看［美］欧德加·斯诺《西行漫记》（Edgar Snow: *Red Star Over China*),董乐山译，北京三联书店1979年版，第125页。

[8] 这篇序言原载《尝试集》1920年3月初版，1922年10月增订4版删。

[9] 参看陈之迈的《关于胡适之先生的一种第一手资料》一文，台北《传记文学》第10卷第2期。

[10] 参看《胡适的日记》(手稿本）第15册，1943年10月29日、30日，台北远流出版事业股份有限公司1990年版。

[11] 参看《〈胡适文存〉四部合印本自序》（手迹影印）卷首，台北远东图书公司版。

[12] 夏志清:《〈胡适杂忆〉序》。

[13] 周策纵:《〈胡适杂忆〉序》。

[14] 张梦阳:《鲁迅与中外文化比较研究史概述》,《鲁迅与中外文化的比较研

究》，中国文联出版公司1986年版。

[15] 黎澍为该书所作《序》。

[16]秦志希：《描述"这一个"的独特道路》，《人民日报》1988年3月19日。

[17]吕实强：《评易竹贤著〈胡适传〉》，"台北国史馆"1991年印行。

[18]周质平：《胡适与韦莲司：深情五十年》"自序"。

（本文是2000年6月在德国特里尔大学汉学系的讲演稿，原载于《江汉论坛》2005年第3期，人大复印资料《中国现代、当代文学研究》2005年第7期转载，收入《学海涉闻》，湖北人民出版社2004年版。）



开拓中国现代新文化的同路人

——再论鲁迅与胡适

易竹贤

对于鲁迅与胡适，前些年曾做过一点比较研究。[1]这一次自然不能多说现成话，我想主要从中国现代新文化发生发展的背景下，来考察鲁迅与胡适所走过的道路、贡献和影响，以及他们彼此关系中的一些问题。

一　两面旗帜

鲁迅比胡适大十岁零八十三天。鲁迅逝世已经 54 年，胡适去世也 28 年了，然而他们两人的思想和著作，在海峡两岸的中国人中间，在世界文化人中间，仍不同程度地产生作用和影响。

鲁迅自 1918 年发表《狂人日记》始，便为中国现代新文化，为中华民族和劳苦大众的解放，挥笔奋战了一生，他是一位“真的猛士，敢于直面惨淡的人生，敢于正视淋漓的鲜血”，且“更奋然而前行”,[2]没有丝毫的奴颜与媚骨。他逝世以后，民众为他举行了盛大的葬礼。中国共产党的领袖毛泽东也列名于治丧委员会。上海市民前往祭吊和送葬的达万余人。各界人士所献“民族魂”三字大旗覆盖在他的灵柩上，这是对鲁迅的最高评价。后来，毛泽东又多次评论赞扬说：“鲁迅是中国文化革命的主将，他不但是伟大的文学家，而且是伟大的思想家和伟大的革命家。”[3]中华人民共和国成立后，又先后在绍兴、北京、广州、上海等处修建了鲁迅

纪念馆、博物馆，各地又建有鲁迅的雕像，鲁迅的著作更大量印行。鲁迅一生虽然没有加入中国共产党，事实上却成了中国共产党领导或影响下的革命文化事业的一面旗帜。

胡适自1917年发表《文学改良刍议》，首举文学革命义旗后，便始终为中国现代新文化，为民主自由，不懈地追求、奋斗。他后来渐渐从新文化统一阵线中分化出去，由标榜“独立精神”的自由派学者，最终成为国民党政权的“过河卒子”；全国解放前夕出走美国，最后归附台湾。胡适去世后，台湾当局为他举行了隆重的葬礼，“副总统”陈诚任治丧委员会主任；中国国民党领袖、逃往台湾后复任“总统”的蒋介石也亲往祭吊，送挽联曰：“新文化中旧道德的楷模，旧伦理中新思想的师表”，又为胡适墓园题“德学俱隆”四字。台北市民前往祭吊送殡的多达数万人。[4]后来在台北南港的胡适故居建立了胡适纪念馆，铸有多座铜像，出版了多种胡适的著作和手稿。胡适终生并未参加任何党派，而事实上他却成了国民党政府领导和影响下的文化界的一面旗帜。

现代中国文化领域的鲁迅与胡适，分别代表着两种互相对立的思想文化，成为两面旗帜，当然不是偶然的。除了他们各自的条件之外，也是现代中国经济和政治发展过程中诸种矛盾在文化上的反映。而令我们感兴趣的是，在“五四”时期，他们两人却又是共同开拓现代中国新文化的同路人。

二　共同开拓新文化

“五四”新文化运动，高举民主与科学的旗帜，彻底地反对宗法专制主义的旧思想、旧文化，成为中国近现代史上一次真正伟大的思想解放运动，开创了中国文化从传统形态向现代形态转变的一个新时代。

鲁迅与胡适在“五四”时期，同属“新青年”团体，一起倡导过新文化运动和文学革命，他们都是中国现代新文化的倡导人、开拓者。

“五四”新文化的倡导人和开拓者有两个显著的特点：一是反

传统的倾向，一是西化的倾向。鲁迅与胡适自然也不例外。

反传统，主要是反对以孔子为代表的儒家礼教及整个宗法传统的思想文化体系。鲁迅与胡适曾共同进行过反对孔教、“打倒孔家店”的斗争。鲁迅的《狂人日记》等许多小说及杂文，都是批判孔教的有力武器；胡适的《吴虞文录序》等，也是反孔的激烈文字，而且“打倒孔家店”的著名口号，大约也是胡适最早在这篇文字中加以肯定的。他们还一道批判宗法伦理道德，抨击“三纲五常”，特别是对所谓“节烈”与“孝道”所进行的共同批判，[5]更具体地证明，鲁迅与胡适在当时确是站在同一阵营里，为开拓新文化清扫墓地，进行过共同的战斗。但鲁迅那种“扫荡食人者”的毫不妥协的气势和力量，与胡适往往敷衍周旋的妥协态度，却也形成鲜明的对照。

为了使人们从传统的束缚下解放出来，鲁迅与胡适都注意解剖“国民性”的弱点，他们认为，国民的麻木愚昧，是漫长的宗法统治，特别是绝对君主专制和礼教长期严酷统制与毒害的结果；国民性的种种痼疾又正是阻碍我们民族觉醒进步的严重障碍。因此，他们都非常重视对人们思想的启蒙，而发露和解剖国民性便是这种启蒙工作的第一步。在这一方面，鲁迅的小说《阿Q正传》是暴露国民性弱点的一篇杰作，至今还可以照出许多人的影子；他的杂文，则确像“显微镜”，“也照秽水，也看脓汁，有时研究淋菌，有时解剖苍蝇”，[6]把国民性的弱点、病状尽行发露，且痛下针砭，极为辛辣深刻。这是大家都很熟悉的了。胡适也有不少杂文，成就虽然比不上鲁迅，但揭露解剖国民性的弱点，有的也深中时弊。例如《差不多先生传》，[7]以讽喻和夸张的笔墨，针砭国民办事不认真、马虎敷衍的毛病，相当深刻，且语言生动，富于幽默的情趣，堪称杂文珍品，发表之后，曾传诵一时，影响也很大。有人认为这篇作品，“抵得上半部《阿Q正传》”，也不无道理；对于今天的国民性仍是热辣辣的一支药针。

西化倾向，主要是指提倡民主与科学，积极介绍和输入西方的新思想新文化。鲁迅与胡适曾经努力向西方寻求真理。他们都受过进化论的影响，而且都是从读严复译述的《天演论》一书开始的。

到了“五四”时期，进化论的发展变革思想支持着鲁迅坚信未来，坚持前进，给他以斗争的力量、信心和希望；而对于胡适，进化论指导他建立起“历史的文学观念”和“文学进化观念”，成为他号召文学革命的理论武器。他们又都介绍提倡过人性的解放，宣传过人道主义。至于西方的人权说、民主共和思想，更是他们自始至终都执着追求的。

在文学方面，鲁迅与胡适也都主张充分地吸收异域的营养，积极译介西方近代文学，作为中国新文学的借鉴。“五四”时期，他们都接受过易卜生思想和文学的影响。1918年6月，《新青年》出版“易卜生号”，发表有胡适的《易卜生主义》一篇大论文及胡适与罗家伦合译的剧本《娜拉》等。胡适在论文中介绍并高度评价易卜生的写实主义，敢于暴露社会和家庭的黑暗、法律的不近人情、宗教的伪善、道德的欺饰，等等，还着重推崇易卜生的个人主义，大力宣扬个性解放。于是，在“五四”时期便掀起了一股易卜生旋风和个性解放的思潮。胡适创作的《终身大事》一剧，便明显地吸取了易卜生社会问题剧的思想和手法，剧中女主角田亚梅简直就是一个从家庭出走的中国的娜拉。鲁迅也很早就推崇易卜生的个人主义和个性解放，曾说易卜生看到近世“个性之尊严，人类之价值，将咸归于无有”，因而“慷慨激昂而不能自已”，所描写的便多是“即迕万众不慑之强者”。鲁迅把易卜生与尼采等人都称为“重个人”的“先觉善斗之士”，尼采则是“个人主义之至雄杰者”。[8]“五四”时期，鲁迅仍把易卜生与尼采、达尔文等人并称，说他们“都是近来偶像破坏的大人物”，是“大呼猛进”的将旧轨道“一扫而空”的“轨道破坏者”，并说“与其崇拜孔丘关羽，还不如崇拜达尔文易卜生”[9]。对于胡适等人介绍易卜生，鲁迅是很赞赏的，10年之后还说介绍者是“因为Ibsen敢于攻击社会，敢于独战多数”，“意气是壮盛的”。[10]但是，鲁迅对易卜生的认识却又比胡适要深刻得多。他的《娜拉走后怎样》一篇讲演，便提出了“经济权”这样一个最要紧的问题，把妇女的解放由简单地从家庭、婚姻着眼，进一步提到了经济、社会的层面来考察，把易卜生所提问题的终点当做了起点；而他所作小说《伤逝》，更

形象地表现了这一点。《伤逝》中对宗法专制的暴露，对恋爱婚姻的认识，以及对个性解放、个人奋斗出路的评价，显然是胡适的《终身大事》所不可比拟的。然而在“五四”时期，他们两人对于易卜生的介绍和推崇，以至对于西方文学、西方文化的介绍和评价，虽然有认识深浅的差异，却并没有什么“根本的分歧”。

作为“五四”新文化运动的倡导人，鲁迅与胡适曾为开拓中国现代新文化一道作过许多重要的贡献。其荦荦大者如：

（一）共同提倡白话文，反对文言文，为中国现代新文化提供了最有效的语文工具。胡适为倡行白话文，曾宣言文言是“死文学”，只有白话才是“活文字”。他又历举西欧诸国以俚语代替拉丁语成为“国语”的历史事实，论证白话文取代文言文的必然趋势。[11]鲁迅则斥责反对白话的复古顽固派为“现在的屠杀者”；又说妨害白话者的流毒“甚于洪水猛兽”，因此要用“最黑，最黑，最黑的咒文，先来诅咒一切反对白话，妨害白话者”。[12]更为可贵的是，他们都身体力行，带头用白话写作。鲁迅的小说和杂文，胡适的散文和新诗，当时都风行海内，产生了极大的影响，并获得广大学生及青年知识分子多数人的响应和支持，白话文运动便迅速取得了巨大的成功，酿成了章士钊辈所谓“的底他牠吗呢吧咧之文变”。[13]白话的胜利，其意义绝不止于文学领域，而且对于中国文化的革新与普及，以至对于民族思维方式的转换，民族意识的觉醒，也都有深远的影响。

（二）共同提倡新文学，并以各自的创作实绩，做新文学的拓荒、奠基者。胡适是文学革命的首倡者。“五四”文学革命中有三个主要口号，代表着文学观念革新的三个主要方面：“活的文学”——工具用白话文，“人的文学”——内容以人道主义为本，“真的文学”——创作方法取写实主义。其中“活的文学”、“真的文学”两个便都是胡适首先提出来的。在创作方面，他的《尝试集》向来被认为是中国新诗史上第一部白话新诗集；他的散文，包括游记、传记、杂文以至于政论、学术考证文章等，也都写得明白晓畅，如行云流水，以前所未有的崭新风貌在当时引起了广泛的钦慕和巨大的反响。而在创作上取得最伟大成绩的是鲁迅。他的小

说《狂人日记》给中国新文学奠下了第一块基石；此后陆续发表的《孔乙己》、《药》、《阿Q正传》等许多作品，显示了“文学革命的实绩”。胡适在当时即对此作了很高的评价，肯定鲁迅是文学革命以来白话小说“成绩最大的”。[14]鲁迅的杂文，无论是思想的尖锐和深刻，或艺术上独特的风格和巨大感染力，都是任何新文学作家所难以企及的，并开拓了现代杂文这一新的文学园圃。他的散文诗《野草》、散文《朝花夕拾》，以及试作的几首白话新诗，也都是开风气的作品。因此，蔡元培称颂鲁迅为“新文学开山”，他是当之无愧的。

（三）一道研究中国古典小说，把小说研究首次当做了学术研究的主题。胡适于1920年作《〈水浒传〉考证》，以后又陆续对《红楼梦》、《西游记》、《三国志演义》、《儒林外史》、《醒世姻缘传》等二十多部中国传统小说作过考证和研究。他对《水浒传》的考证，首次为中国古典小说的研究提供了一种新方法——“历史演进法”；而对《红楼梦》的考证，则开创了一代“新红学”，左右《红楼梦》研究达三十余年，至今在海内外犹有影响。在胡适考证小说的同时，鲁迅正在北京大学讲授中国小说史，从事小说史的整理和研究，所著《中国小说史略》，被胡适誉为“一部开山的创作”。[15]他们二人在小说的考证和研究方面，交往颇多，互相借鉴，互相讨论，互相支持，以各自超卓的成就，共同开创了中国古典小说研究的新局面。

此外，在教育的革新、新的思想方法的运用、新式标点的使用，以及扶植培养文学新人等方面，鲁迅与胡适也都有共同的、大体一致的态度和贡献。

正因为如此，我们说鲁迅与胡适都是中国现代新文化的开拓者。

三　同途而殊归

然而，这两位新文化的开拓者，后来却又分道扬镳，走向了不同的道路。

1927年，鲁迅在广州目睹了中国现代史上空前残酷的阶级斗争的腥风血雨，世界观发生了改变，开始同情并公开站到了中国共产党一边，谴责“新的战胜者”的血腥罪行。胡适这一年正从美国回到上海，并没有立即投靠“新的战胜者”，而仍坚持他的自由派立场。8月31日，他作《萨樊案件附记》，便借美国的这件案子，对中国的杀人者进行了很强烈的谴责。他说：

> 这案子引起了全世界的抗议，我们中国人却只有低头思愧，不能加入这种抗议的喊声。我们不配讥弹美国，人家为了两个工人的生死闹了七年之久，审判与复查不知经过了若干次，然而至今还有许多人替死者喊冤，鸣不平。我们生在号称“民国”的国家里，两条生命算得什么东西！杀人多的便是豪杰，便是圣贤，便是“真天人”。我们记叙萨樊的案子，真忍不住要低头流愧汗了。[16]

这段文字写于“四一二”大屠杀之后，全国处在白色恐怖的气氛之下，上海更是恐怖与屠杀的策源地和中心。胡适在此时此境，敢于写斥责杀人的“豪杰”们的这种文字，真是难能可贵，与鲁迅《而已集》中对“血的游戏”、“可恶罪”等的揭露与谴责，不是异曲同工，有大致相同的意义吗？

1929年，胡适在《新月》上发起关于“人权问题”的讨论，也还敢于批评国民党的领袖蒋介石本人，甚至冒犯“国父”孙中山，因此遭到国民党当局的警告、查办，但胡适仍然声称：“上帝我们尚且可以批评，何况国民党与孙中山？”[17]他敢于说人们不敢说的话，敢于碰人们不敢碰的事，确有一点自由派文人的胆量与气魄。

胡适投向国民党政权，始于1931年。这年10月，他奉召去南京晋见蒋介石，求得一个“互相认识”。以后，他与“民权保障同盟”的争论，办《独立评论》，便实际上倾向于国民党政权了。而当1935年，红军反围剿失败，长征转移时，鲁迅是深情地歌颂红军，说“在你们身上，寄托着人类和中国的将来”；[18]胡适却公开

出来赞颂“剿共”的胜利，他在《南游杂忆》“四　广西的印象”中写道：“去冬朱毛西窜，广西派去的省军作战的只有十一团，民团加入的有十五个联队，共约二万人，结果是朱毛大败而逃，死的三千多，俘虏七千多。”[19]对红军的失利，胡适幸灾乐祸，从此他便公开站到国民党反动当局一边了。

鲁迅与胡适之所以同路而殊归，原因自然是多方面的，很复杂的。其主要原因大约有三个方面：

第一是对待马克思主义的态度。“五四”时期，人们多主张西化，但对西方科学思想的最新成果——马克思主义却抱有种种不同的态度。鲁迅和胡适对马克思主义，当时也都没有多少了解。但鲁迅从十月革命开始看到“新世纪的曙光”；而胡适却发表《多研究些问题，少谈些“主义”》一文，自认为这是他“和马克思主义者冲突的第一回合”。[20]1926年胡适去欧洲，途经莫斯科，却又在给友人信中大赞俄国的社会主义革命，并说社会主义是“十九世纪的新宗教”，“是东方民族不曾有过的精神文明”，以至使徐志摩等朋友误认为胡适“象一个鲍雪微儿（布尔什维克）”[21]了。但到了20世纪30年代初，胡适却又说什么希望少年朋友“不受人惑”，不要“被马克思列宁斯大林牵着鼻子走”。[22]鲁迅前期，倒没有大谈社会主义，但经过1927年血的教训之后，却认认真真地读了一些马克思主义的书，又严于解剖自己，因而树立了科学的世界观。而胡适却由抵制和反对马克思主义，逐渐发展到政治上依附国民党政权，晚年成了人民中国的反对派，这是他人生道路上的一个悲剧。

第二是对待人民的态度。鲁迅与胡适都同生在官僚家庭。鲁迅的书香世家破产以后，坠入困窘，使他有机会接近劳动人民，了解下层社会的许多痛苦和不幸，懂得农民勤劳、质朴、善良的品格，从而开始把视野引向劳动大众，把他的思想深深地植根在民众之中。“五四”以后，鲁迅交往的多是青年学生与进步青年，后期又多接触革命者和共产党人；再加上他对历史和现实的深刻洞察，因而无论前期或后期，他的目光始终关注着人民大众。中国民众“向来就没有争到过‘人’的价格”，至多不过是奴隶的悲惨命运，

他们精神上的麻木、愚昧、迷信、落后等创伤，使鲁迅感到异常痛心和愤慨，他在思想情感上成为了大众中的一个人，并把改变劳苦大众的非人命运，争求大众的解放，作为自己一生奋斗的目标。用鲁迅自己的话说，便是“俯首甘为孺子牛”。因此，对当时真心实意为劳苦大众谋解放的中国共产党，鲁迅是亲近的，是忠诚敬仰的。胡适的小官僚家庭也破产了，但还兼营一点商业；故乡徽州，又以经商驰名，故胡适青少年时代便接触过不少商人。留美及回国之后，胡适接触的多是上层知识分子和政客，并与各种旧派保守人士周旋，对下层民众了解很少。正如美国一位汉学家格里德（J. B. Grieder）所说：“他对于他的人民的‘社会愿望’或他们的生活‘实际条件’几乎完全没有什么真正的认识。”[23]胡适对人民大众也曾表示过同情与关心，却也只是站在大众的上头，俯看或旁观。后来，他便把自己的命运渐渐地与反人民的国民党政权拴在一起了。

第三是对待传统的态度。鲁迅与胡适“五四”时期都激烈地否定传统，尤其是反对以孔子为代表的儒家礼教一套宗法传统文化。鲁迅一生坚持反孔，直到1935年，他在《在现代中国的孔夫子》一文中，进一步指出一切反动派把孔丘作为偶像的政治目的，是用做“敲门砖”，可是幸福之门对谁也没有开过，都逃不脱灭亡的命运。胡适到30年代也还坚持反孔。1934年，国民党政府明令规定孔子诞辰为“国定纪念日”，全国各地大肆祭祀纪念，说是什么“弘扬民族精神”，“恢复民族自信”。胡适为此写了《写在孔子诞辰纪念之后》一文，讥讽国民党当局是“做戏无法，出个菩萨”，是开历史的倒车。然而同时，他又写了《说儒》一篇5万多字的大论文，给孔子以历史的评价。本来，把历史的孔子与偶像的孔子分别对待，并不矛盾，而胡适后来却据此说自己“五四”时期也“并不要打倒孔家店”，认定自己是尊孔的。这正是历史上一切反动阶级走到穷途末路的一个共同的倾向。

四　歧路上的恩恩怨怨

鲁迅与胡适，在“五四”时期及以后一段时间，不仅同路共做新文化的开拓事业，两人之间私交也不算坏。从现存的《鲁迅日记》中可以看到，1918年8月12日至1924年9月2日（1922年仅录存片断），记与胡适交往事项达39起；《胡适的日记》1922年2月27日至同年8月22日，半年间记与鲁迅交往事项5起。或招饮拜访，互赠书刊；或借阅图书，交流资料；或话创作，共谈翻译；而大多是书信往还。仅1921年1月至1924年9月间，现有记录的通信共28封，应该说是相当频繁的了。1921年，胡适曾为鲁迅的三弟周建人在商务印书馆谋一职位。[24]而鲁迅也曾加入大家为胡适的《尝试集》删诗的讨论，更不失为新诗坛的一段佳话。[25]

胡适对鲁迅一直是很崇仰的。1922年8月，他在日记中写道：“周氏兄弟最可爱，他们的天才都很高。豫才兼有鉴赏力与创造力。”[26]鲁迅对胡适也时有帮助，却又间有讥评。如胡适提出“整理国故”、鲁迅在与“现代评论”派的陈西滢等论战时，便也捎带讽刺过胡适。[27]胡适当时虽然偏向陈西滢，却始终没有撕破脸皮公开参加论战，也从未攻击鲁迅。1926年5月，他在外地因读了鲁迅的《热风》集里的《随感录四十一》，深受感动，联想到近年来围绕女师大事件的笔战，使他竟“一夜不能好好的睡”，第二天便心血来潮，给鲁迅、周作人、陈源三人写了一封信，信中说：

> 你们三位都是我所敬爱的朋友，所以我感觉你们三位这八九个月的深仇也似的笔战是朋友中最可惋惜的事。……我最惋惜的是，当日各本良心的争论之中，不免都夹杂着一点对于对方动机上的猜疑；由这一点动机上的猜疑，发生了不少笔锋上的情感；由这些笔锋上的情感，更引起了层层猜疑，层层误解。猜疑愈深，误解更甚。结果便是友谊上的破裂，而当日各本良心之主张就渐渐变成了对骂的笔战。

因此，胡适一再劝说大家像《热风》里写的那样，“让我们都学学大海”，消除误解，都向上走，都朝前走。[28]胡适当日的用心，不能说一定是不诚恳的，然而他不辨是非曲直，一味地调和矛盾，显然是十足的幻想，然而这不正足以说明他那资产阶级自由主义的态度吗？

1928年，《新月》在上海创刊。不久，就为关于“人性”的问题，梁实秋与左翼文学阵营展开论战。鲁迅写了批评梁氏的几篇著名文章，今天读来仍觉气势凌厉，尖锐泼辣，文章中有时也捎带批一下胡适。但胡适一直没有卷入公开的论争，口头上大约也表示过不满，据说他曾对友人讲：“狮子老虎永远是独来独往的，只有狐狸和狗才成群结队。”[29]这表明他是对整个左翼文学阵营的不满。即使这时候，他对鲁迅仍非常尊重。当时，胡适正因“人权问题”遭国民党当局的压迫，周作人劝他从上海搬回北平，但又觉交浅言深。胡适在1929年9月4日的回信中说：

> 你信上提起“交浅言深”的话，使我有点感慨。生平对于君家昆仲，只有最诚意的敬爱，种种疏隔和人事变迁，此意始终不减分毫。[30]

胡适与周作人后来私交颇好，而对鲁迅则只是私心敬爱，交往是没有的了。

当胡适1931年晋见蒋介石，接着又与中国民权保障同盟闹矛盾以后，鲁迅便对胡适多有批评，指责他依附国民党政权的错误。例如，披露胡适见蒋，与他见废帝溥仪联系起来，一个“称皇上”，一个“称主席”，不仅幽默风趣，而且其中显然也含有规劝警醒之意。[31]除了在政治上批评胡适的错误之外，对于胡适在学术上的成就，鲁迅也并不因人废言，如始终肯定胡适倡导文学革命的功绩；[32]对友人说起胡适的小说考证“时有善言”。[33]1934年，鲁迅最后一次改定《中国小说史略》，还根据新出的《胡适文选》所收有关《红楼梦》的考证文章，改定了曹雪芹的生卒年及

有关论断，又通知日本友人增田涉照样订正《中国小说史略》的日译本。[34]这可以说是鲁迅后期对胡适小说考证的一个实际评价。

《鲁迅全集》中，对胡适的批评文字，有两个问题或者值得研究。

一是关于“人权论”的。《王道诗话》中批评胡适“人权抛却说王权”，指责他与民权保障同盟闹矛盾的事，是不错的。但说他“好向侯门卖廉耻，五千一掷未为奢”，却没有证据，现在的全集注释也只是“据传”，可见是查无实据的攻讦。而把“人权论”等同于“王道”、“仁政”，说它只可以“粉饰反动统治”，就未免过于简单，把“人权”及拥护人权的人们都推到反动统治一边去了。而且，中国民权保障同盟的宗旨，就是要保障“民权”、“公民权”，也即是“人权”，否定了“人权”，也就否定了民权保障同盟本身。如果说胡适的“人权论”是资产阶级观点，难道该同盟的蔡元培、杨杏佛、林语堂、伊罗生、史沫特莱等人的“民权论”，都是无产阶级观点吗？

二是关于“征心策”的。《出卖灵魂的秘诀》一文中说，“胡适博士不愧为日本帝国主义的军师”，他是向日本人“出卖灵魂”，根据是胡适在《独立评论》第42号发表的一篇文章《日本人应该醒醒了》（1932年3月12日）。其中人们引述最多的是这样一段话：“是的，日本决不能用暴力征服中国。日本只有一个法子可以征服中国，即就是悬崖勒马，彻底停止侵略中国，反过来征服中国民族的心。”截去前面反对侵略的话，末一句便是“征心策”“出卖灵魂”的来由。但胡适果真是“日本帝国主义的军师”吗？如果我们按鲁迅说的论文要“顾及全篇，并且顾及作者的全人”的话，看法便会不一样了。胡适这篇文章的前面说到：

> 即令日本的暴力更推进一步乃至千万步，即令日本在半年一年之内侵略到整个华北，即令推进到全海岸线，甚至于深入到长江流域的内地，——我们还可以断言：中国民族还是不会屈服的。中国民族的排日仇日的心理只有一日深似一日，一天高似一天。中日问题的解决只有越来越远的。

又说：

> 中国的民族精神在这种血的洗礼之下只有一天一天的增长强大的；也许只有在这种血的洗礼之下，我们的民族才会真正猛烈的变成日本的永久的敌人！

这样绝不屈服，反对侵略，接受血的洗礼的认识和态度，难道是给日本帝国主义当“军师”吗？

胡适的这篇文章，主要缺点其实是幻想与日本帝国主义者议和，走所谓“和平解决”的道路。这也是他自“九一八”以来直至抗战前夕的一贯思想。他唱的是对日不抵抗、求和平的低调，我们看一看他在此文前后发表的有关文字便可了解。如《论对日外交方针》（1932 年 6 月），主张与日本“和平”交涉，但以取消伪满洲国，恢复领土主权为条件。《一个代表世界公论的报告》（1932 年 10 月 4 日）和《国联新决议草案的重大意义》（1932 年 12 月 19 日），都寄希望于国际联盟的调解与“和平”解决。《我的意见也不过如此》（1933 年 4 月 11 日）回答当时徐炳昶的信，说：“我不能昧着我的良心出来主张作战。……我极端敬仰那些为祖国冒死拼命作战的英雄，但我的良心不许我用我的笔锋来责备人人都得用他的血和肉去和那最惨酷残忍的现代武器拼命。”《世界新形势与中国外交方针》（1933 年 11 月 21 日）提出“多交朋友，谨防疯狗”，指出“今日军阀统治之下的日本，决不是我们的朋友”。这年冬天，胡适应傅作义将军之请，为抗日战死将士公墓撰写碑文，歌颂为抗日而殉国的“中国好男子”，表达了我中华子孙的民族大义和对殉国英雄的无限敬仰之情。[35]从这些文章及胡适的实际表现来看，他唱低调是实，舆论上助长了蒋介石的不抵抗主义，错误是明显的；然而他又毕竟不同于亲日派，更不是什么向日本献策的“军师”。

上述《王道诗话》与《出卖灵魂的秘诀》两篇文章，都是瞿秋白的手笔，借鲁迅的笔名发表的；虽然鲁迅看过，但不一定都字

斟句酌，并且文章的思路基调定了，一般是难以通过字句来改变的。其中似乎也留下了瞿氏在思想政治路线上“左”的痕迹；而后来鲁迅似乎也受了瞿秋白的这种“左”的思想的影响。

对于20世纪30年代鲁迅的批评（包括瞿秋白写的上述文章），胡适也没有公开作过答辩。而当1936年鲁迅逝世之后，有苏雪林其人致书胡适，宣布要“向鲁党开战”，谩骂攻击鲁迅。胡适虽然也有所共鸣，回信中也用了“狺狺”一个意气词，但他却不赞成苏氏的谩骂态度，批评了她的“恶腔调”，劝她客观地“持平”论人。[36]这是大家都知道的了。

直到1958年，胡适回台湾定居，出任国民党政府在台湾的“中央研究院”院长。有一次演说时，他说及鲁迅，带一点揶揄讥刺的意思。他说：“鲁迅先生的毛病喜欢人家捧他，我们这班人，我们的《新青年》没有了，不行了；他要去赶热闹，慢慢走上变质的路子”，到抗战前几年，他便参加了左联，“锁在一条铁链上”，被别人拿着皮鞭子打，工作越努力打得越厉害。这是我所看到的胡适惟一的一次公开说鲁迅的坏话；即使在这次讲话中，胡适也首先肯定“他（鲁迅）在我们那时候，他在《新青年》时代是个健将，是个大将”。[37]作为一个资产阶级文人，胡适的个人修养也似乎达到一个较高的境界了。

现在鲁迅与胡适都逝去已久了，他们的恩恩怨怨也慢慢变成过去。而他们遗下的著作，他们的思想文化遗产，后继的人们正可以心平气和地进行研究，实事求是地得出公允的结论，以便总结历史的经验教训，继承和发扬“五四”新文化的优秀传统，把我们的社会主义新文化建设好。

1990年9月17日

注释

[1]1981年3月的《鲁迅研究》曾刊载我的论文《评“五四”时期的鲁迅与胡

适》，后收人《鲁迅思想研究》一书（武汉大学出版社，1984年），改题为《‘五四’时期鲁迅与胡适之比较研究》。

[2]鲁迅：《纪念刘和珍君》，《鲁迅全集》第3卷，第274、277页。

[3]毛泽东：《新民主主义论》，《毛泽东选集》第2卷，人民出版社1991年版，第698页。

[4]据香港《工商日报》1962年3月6日载驻台北记者报道《一代哲人，盖棺论定》称："参加吊祭和路祭的人，总计达十余万人。"

[5]参看鲁迅《我之节烈观》、《我们现在怎样做父亲》，《鲁迅全集》第1卷；胡适：《贞操问题》、《"我的儿子"》，《胡适文存》卷4。

[6]鲁迅：《做"杂文"也不易》，《鲁迅全集》第8卷，第376页。

[7]胡适：《差不多先生传》，原载1924年6月28日《申报·平民周刊》第1期"小说"栏，实是杂文。

[8]鲁迅：《文化偏至论》，《鲁迅全集》第1卷，第50~55页。

[9]参看鲁迅《随感录四十六》、《再论雷峰塔的倒掉》，分别见《鲁迅全集》第1卷，第333、192页。

[10]鲁迅：《〈奔流〉编校后记》，《鲁迅全集》第7卷，第163页。

[11]参看胡适《建设的文学革命论》第三部分，《胡适文存》卷1，第79~82页。

[12]参看鲁迅《随感录五十七 现在的屠杀者》、《二十四孝图》，分别见《鲁迅全集》第1卷，第350页，第2卷，第251页。

[13]章士钊：《评新文化运动》，《中国新文学运动史资料》（张若英编），上海光明书局1934年版，第229页。

[14]胡适：《五十年来中国之文学》，《胡适文存二集》卷2，第212页。

[15]胡适：《〈白话文学史〉自序》，《胡适文存三集》卷8，第989页。

[16]胡适：《萨樊案件附记》，《现代评论》第6卷第143期。

[17]胡适：《〈人权论集〉序》，《胡适论学近著》第1集卷5，第625页。

[18]据《新华日报》1947年7月27日太行版。

[19]胡适：《南游杂忆》，《独立评论》第164号。

[20]《胡适口述自传》，唐德刚译注，台北传记文学出版社1986年版，第195页。

[21]参看胡适《欧游道中寄书》、《我们对于西洋近代文明的态度》，均见《胡适文存三集》卷1；徐志摩1927年1月7日致胡适信，《胡适来往书信选》上册，第419页。

[22]胡适：《介绍我自己的思想》，《胡适论学近著》第1集卷5，第645页。

[23] [美] 格里德：《胡适与中国的文艺复兴》，鲁奇中译，江苏人民出版社1989年版，第363页。
[24]参看《胡适致周作人》（两封），《胡适来往书信选》上册，第130~131页。
[25]参看胡适《〈尝试集〉四版自序》，《胡适文存二集》卷4；《胡适来往书信选》上册，第124页。
[26]见《胡适的日记》下册，中华书局1985年版，第424页。
[27]参看鲁迅《华盖集·通讯》、《碎话》等，《鲁迅全集》第3卷，第25、160~161页。
[28]见《胡适来往书信选》上册，第377~380页。
[29]何索：《胡适这个人》，《寂寞狮子》，台北香草山书屋1977年版。
[30]见《胡适来往书信选》上册，第542页。
[31]鲁迅：《知难行难》，《鲁迅全集》第4卷，第339页。
[32]参看鲁迅《无声的中国》、《中华民国的新"堂·吉诃德"们》，《鲁迅全集》第4卷，第13、353页。
[33]许寿裳：《亡友鲁迅印象记》，人民文学出版社1977年版，第52页。
[34]参看鲁迅1934年5月致杨霁云、增田涉的几封信，《鲁迅全集》第12卷，第427、436、438页；第13卷，第577~579页。
[35]以上各文均见《独立评论》；碑文（拓片）见《胡适之先生诗歌手迹》一书，台北商务印书馆1964年版。
[36]参看《胡适来往书信选》中册，第325~335、337~340页。
[37]胡适：《中国文艺复兴运动》，《胡适作品集·附册大师的声音》（录音），台北远流出版事业有限公司发行；并参看鲁迅1935年9月12日致胡适信，《鲁迅全集》第13卷，第211页。

（原载于《鲁迅研究月刊》1990年12月至1991年1月，收入《胡适与现代中国文化》，武汉大学出版社1993年版。）

关于郭沫若和泛神论的关系问题

孙党伯

关于郭沫若和泛神论的关系问题，一直为研究者所注意。中华人民共和国成立以后，特别是近十年来，已有一些同志对郭沫若的泛神论思想的来源、内容及其在作品中的表现等问题作了比较深入的探讨，取得了可喜的收获。但是，由于郭沫若本人对泛神论的理解和说明往往前后不一，自相矛盾，因而人们对上述问题的看法就不一致，甚至完全相反。因此，进一步弄清郭沫若和泛神论的关系问题，对全面了解郭沫若的思想和创作，仍是十分必要的。本文仅就郭沫若所理解的泛神论思想的实质及其表现，谈谈自己的看法。

一

郭沫若最早公开表示对泛神论的信仰是在1920年。这年元月，他收到了正在编辑《时事新报》副刊《学灯》的宗白华的来信，信中提出“诗人的宇宙观以 pantheism（泛神论）为最适宜”，并请他“做几首诗，诗中说明诗人与 pantheism（泛神论）的关系”。[1]郭沫若欣然接受了好友的请求，并同意宗白华的主张，说：“诗人虽是感情底宠儿，他也有他的理智，也有他的宇宙观和人生观。那么，自然如你所说的：‘诗人底宇宙观以 pantheism（泛神论）为最适宜’的了！”[2]同时，在《三个泛神论者》一诗中，郭沫若明确宣告：我爱“我国的庄子”、“荷兰的 Spinoza（斯宾诺

莎)”、“印度的 Kabir（加皮尔）”，“因为我爱他（们）的 pantheism（泛神论)”。在稍后写成的《〈少年维特之烦恼〉序引》中，他公开承认歌德此书中的“泛神思想”引起了他的“共鸣”。此后，郭沫若一直认为自己早期是泛神论者，在回忆中多次声言自己早期曾“醉心泛神论”,[3]思想上“有泛神主义的倾向”,[4]“对于泛神论的思想感受着莫大的牵引”,[5]“相信过泛神论”,[6]直到他接受马克思主义以后才把泛神论抛弃。

在评论界，人们也大都认为郭沫若早期是信奉泛神论的。宗白华很早就对他说:“你是一个 pantheist（泛神论者)，我很赞成。”[7]《女神》出版后不久，谢康就在一篇评论中说：郭沫若“是个泛神论者”，“他的泛神论思想，除了那《三个泛神论者》外我们随处可以找得”。[8]朱自清在《中国新文学大系·诗集导言》中说：郭沫若的诗中“有两样新东西，都是我们传统里没有的”，其一便是“泛神论”。当代评论者楼栖在分析《女神》时说：“诗人的泛神论，在那些优秀的诗篇中，作为培植爱国主义思想和革命民主主义思想的温床，成为革命力量的一股泉源。那反抗的火炬，战斗的激情，处处都跳动着泛神论的脉搏。”“从思想、感情来看，《女神》是从泛神论中爆喷出的火山。”[9]还有人认为：郭沫若前期思想中，“‘泛神论’可以说占据着主导地位”。[10]

由上可知，无论是郭沫若本人，还是在一些研究者中，几乎普遍认为郭沫若早期是个泛神论者，泛神论思想在他早期思想中占据着主导的地位。那么，这种带普遍性的看法是否符合郭沫若的思想实际呢？我认为，这种看法并不符合实际，它多半是对于泛神论和郭沫若早期思想的一种误解。

二

在“五四”前后，郭沫若确实受到过泛神论思想的影响。据他自己说，1918 年在日本冈山六高读书时，从《歌德自传——诗与真》中发现这位伟大的德国诗人对荷兰哲学家斯宾诺莎非常崇敬，受此影响，郭沫若对斯宾诺莎的著作如《伦理学》、《神学政

治论》、《知性改进论》等，也"直接间接地读了不少"。[11]斯宾诺莎是泛神论哲学的主要代表之一，郭沫若阅读他的著作，自然会受他的影响。但是，正像歌德在自传中所说，"读者不要以为我同意斯宾诺莎的全部著作以至逐字逐句都视为金科玉律"，[12]郭沫若也不会完全接受斯宾诺莎的哲学观点。而且郭沫若自称"是一个偏于主观的人"，[13]他往往凭自己的主观印象去理解某种学说、思想，因而他所理解、阐释和表现的泛神论，就不是真正的泛神论，或是不完全的泛神论，而是经过他自己主观解释的，是郭沫若式的"泛神论"。请看，郭沫若对泛神论所作的解释：

> 泛神便是无神。一切的自然只是神底表现，我也只是神底表现，我即是神，一切自然都是我的表现。[14]

这解释初看似是泛神论，实际上后一半却是他的随意发挥。

我们知道，所谓泛神论，是指十六、十七世纪流行于西欧的一种唯物主义哲学学说。这种学说认为，神是非人格的本原，这个神或本原不在自然界以外，而是和自然界等同。本体即神，神即自然。这样，泛神论便把神融化在自然界中，否认神是自然界的创造主。用这种公认的实质上是唯物主义的泛神论哲学观点去对照郭沫若的解释，我们就会发现；他的解释的前半部分，即认为泛神便是无神，一切自然及自我只是神的表现，是符合泛神论的本意的，是唯物的；后半部分，即所谓"我即是神，一切自然都是我的表现"，则是主观唯心主义的，是郭沫若对泛神论的特殊解释或随意发挥，它不是泛神论，而是"泛我论"。

为什么会出现这种调和唯物与唯心的混乱状态呢？原因是多方面的。首先，郭沫若最早思考哲学问题并不是从阅读斯宾诺莎的著作，而是从阅读王阳明的著作开始的，也就是在接受了王阳明的主观唯心主义思想的影响以后，才重新认识中国古代哲学，进而学习外国哲学的。早在1924年，郭沫若就告诉我们，他是在1915年阅读王阳明的著作《王文成公全书》的，因而在精神上"彻悟了一个奇异的世界"。他说：

> 从前在我眼前的世界只是死的平面画，到这时候才活了起来，才成了立体，我能看得它如象水晶石一样彻底玲珑。我素来喜欢读《庄子》，但我只是玩赏他的文辞，我闲却了他的意义，我也不能了解他的意义，到这时候，我看透他了，我知道“道”是什么，“化”是什么了。我从此更被导引到老子，导引到孔门哲学，导引到印度哲学，导引到近世初期欧洲大陆唯心派诸哲学家，尤其是司皮诺若（Spinoza）。我就这样发现了一个八面玲珑的形而上的庄严世界。[15]

这里虽然没有直接提到泛神论，但是对于了解郭沫若式的“泛神论”形成的经过及其主要倾向却极为重要。它说明，郭沫若在阅读斯宾诺莎著作的三年以前，就阅读了王阳明的哲学著作，而且他觉得王阳明的“精神是深深烙印在我的脑里”。[16]王阳明是我国宋、明时期主观唯心主义的集大成者。他发展了陆九渊的“宇宙便是吾心，吾心即是宇宙”的思想，提出天下万物都在自己的心中，“心外无事，心外无理，故心外无学”（《紫阳书院集序》）。心又叫“良知”、“天理”。他认为“草本瓦石无人的良知，不可以为草本瓦石”，“天地无人的良知亦不可为天地”，“盖天地万物与人原是一体。其发窍之最精处，是人心一点灵明”（《传习录下》）。这就是说人心是天地万物的本源。郭沫若正是在接受了王阳明的这种主观唯心主义哲学的影响以后，用这种哲学思想去认识老庄哲学和儒家学说，去理解印度哲学和近世欧洲唯心派诸家，尤其是斯宾诺莎的哲学，从而达到了所谓豁然贯通的程度，发现了一般唯心论者所说的一种超物质的形而上的世界。这样，他在解释泛神论的时候，就必然要表现出主观唯心主义的观点。后来，在1931年和1936年，郭沫若又先后两次回忆自己接受泛神论影响的经过，却与上述1924年的说法颇有出人。前者说：他是因为喜欢泰戈尔和歌德，才认识印度哲学和斯宾诺莎，才接近哲学上的泛神论的；或者是因为自己本有泛神论的倾向，所以才喜欢这些诗人和哲学家的，而且一旦接近了国外的泛神论，便又发现了《庄子》，

精神豁然贯通。[17]后者说："我因为自来喜欢庄子，又因为接近了太戈尔，对于泛神论的思想感受着莫大的牵引"，因此便和斯宾诺莎、歌德接近了。[18]这两段本人的回忆，自然值得我们重视；但由于与事件发生的时间相距较久，记忆可能会有些绞线。因此，我觉得还是作者在1924年的那段叙述更加符合事实和可信。

其次，郭沫若是一个诗人气质很浓的人，自称主观性极强，观察事物，感情容易冲动，缺少冷静的思索，对事物的解释或评价便常常带着强烈的主观色彩。而且他阅读上述诸人的著作，也不像哲学史家那样去研究他们各自的全部哲学体系，而是"以彻底的同情去求身心的受用",[19]想从中求得精神的慰藉，或找寻可供使用的武器。这样，当他接触到某种新的学说思想时，往往来不及仔细思索，就加以提倡或鼓吹，其解释多着眼于为我所用，加以主观任意的发挥，有时就不能抓住它的本质；对自己思想的表白，也常常和实际思想有出人。这种情况在前期表现得尤为明显。如他虽然多次自称是一个泛神论者，但是他对泛神论所作的解释却多种多样，而且常常自相矛盾。除了上面已提到的那段调和唯物主义与唯心主义的解释外，郭沫若时而说："我想哲学中的 pantheism（泛神论）确是以理智为父以感情为母的宁馨儿。不满足那 upholsterer（家具商）所镶逗出的死的宇宙观的哲学家，他自然会要倾向到 pantheism（泛神论）去，他自会要把宇宙全体从新看作个有生命有活动性的有机体。"[20]似乎泛神论哲学的特点就在它包含着丰富的主观感情，能把宇宙万物看成是有生命的有活动性的有机体。这显然没有把握住泛神论哲学的本质。相反倒和上述他因阅读王阳明著作而发现了一个"活的"、"立体的"、"八面玲珑的形而上的"世界的体会相似。时而又说：李白《日出入行》一诗的最后两句"吾将囊括大块，浩然与溟涬同科"，体现了"我与天地并生，与万物为一"的思想，亦即体现了泛神论的"本体即神，神即万汇"的精神。[21]李白这首诗的意思是说，日月运行，四时变化，都是自然的规律。最后两句的意思是，若能顺应自然，自己（精神世界）即能与自然融为一体。庄子的"我与天地并生，与万物为一"的观点，实际是想在幻想中消除物我对立，在自己的头脑里齐物我、

齐是非、齐生死的主观唯心主义思想。李白的诗的意思，倒与庄子的思想有些相近，但把他们的思想说成是唯物沦的“本体即神，神即万汇”的泛神论思想，实在是对泛神论的一种误解。这又是郭沫若用他所概括的王阳明思想“心即理”的“万物一体的宇宙观”去理解庄子，去解释泛神论哲学。有时郭沫若又把泰戈尔主张的“‘梵’的现实，‘我’的尊严，‘爱’的福音”，看成“是一种泛神论的思想”。[22]并进而认为，印度古代哲学中关于“梵天是万汇的一元，宇宙是梵天的实现”的观点，以及“梵我如一”、“梵我不二”、“我即梵”的观点，都是和泛神论的思想相同的。正如“我即神”的观点一样，“我即梵”的观点也是主观唯心主义的，它们和唯物论的泛神论哲学完全不同。有时郭沫若干脆把自己的泛神论思想解释为“所谓个性的发展，所谓自由，所谓表现”。[23]这实际是“我即神”这一观点的引申。

上述种种解释表明，郭沫若在不同时间，不同场合对泛神论所作的解释是不同的，甚至是矛盾的，这种不同和矛盾正说明他没有认识泛神论的本质。综观以上的种种解释便可发现，在多数情况下，郭沫若是从唯心主义的角度去理解泛神论的。

同时，郭沫若还把一些思想上与泛神论无关的历史人物，都称做泛神论者。比如，他在《三个泛神论者》诗中称颂的三个人，除斯宾诺莎外，庄子虽也主张“天道自然”，否认有神的主宰，但认为“道”是“先天地生”的，幻想一种“天地与我并生，万物与我为一”的主观精神境界，宣扬相对主义和宿命论，世界观基本上是唯心主义的；加皮尔是印度的一位禅学家和诗人。信奉一神教，主张一切人在神面前都是平等的，在教徒中影响颇大，两人都不能算做泛神论者。此外，诸如王阳明、老子、孔子、李白、陶渊明、惠特曼、瓦格纳、雪莱这些与泛神论毫无干系的历史人物，也都被郭沫若称做泛神论者。这说明郭沫若确实是一个主观性极强的人，当他声称自己信奉泛神论的时候，便把他平时所喜爱的思想说成是泛神论，把他所喜爱和敬重的人物都称做泛神论者。

相同的情形在郭沫若开始转向马克思主义思想时也是存在的。1924 年前后郭沫若刚接受了马克思主义影响，就宣布自己是“彻

底的马克思主义的信徒",[24]并把他所敬重的孔子、孟子、王阳明也说成是马克思主义者或社会主义者。比如他认为孔子和马克思的观点"完全是一致的",[25]"孔子是王道的国家主义者,也就是共产主义者";[26]孟子"主张恢复井田制,其实就是实行共产";[27]同时他又"在王阳明学说中与近世欧西的社会主义寻出了一致点"。[28]所以郭沫若当时"信仰孔教,信仰王阳明","同时也是信仰社会主义的"。[29]请看,郭沫若当时对孔子、王阳明的学说和马克思主义的理解和阐释,带有多么严重的主观随意性,完全抹杀了它们之间的本质区别。

由上可知,郭沫若这位五四新文化运动中的杰出战士,尽管能够把各种经过自己主观解释的思想当做战斗的武器,但他当时却还不是一位思想家。他的思想还缺乏严密的逻辑和完整的体系。这一点郭沫若本人也是承认的,他曾经说:在"五四"前后,他的"思想相当混乱,各种各样的见解都沾染了一些,但缺乏有机的统一",从哲学思想来说,他当时还"在唯心与唯物之间摇摆"。[30]所以郭沫若对泛神论所作的解释便包含有唯心与唯物等多种不同的甚至矛盾的内容,虽然这样的解释在一定程度上表示出他的思想由唯心主义向唯物主义的转变,但是歌德说得好:"可能有广采各家之言的哲学家,可是却没有采纳各家之言的哲学。"[31]可见,郭沫若虽然广采各家之言来解释泛神论,但他这样的解释却不是真正的泛神论哲学。不难设想,如果我们把郭沫若称为泛神论者的人都看成是真正的泛神论者,把他们的实际上各不相同的思想都看成是真正的泛神论思想,并用以解释泛神论,那么只有把泛神论解释成为各种不同思想的大杂烩。同样,如果把郭沫若一度认做共产主义者或社会主义者的孔子和王阳明,真的看成共产主义者,并把他们的思想当做共产主义的思想,那么,马克思主义岂不成了各种非马克思主义的大杂烩吗?以往人们在研究郭沫若和泛神论的关系时,往往只注重他本人的陈述和他对泛神论的解释,而忽略了泛神论作为一种哲学思想所具有的内在本质,因而便不能正确把握郭沫若和泛神论的关系,夸大了泛神论对他的影响和在他实际思想中所占的比重。总之,我以为尽管郭沫若多次宣称自己早期是一个泛神论者,

但是泛神论在他的思想上并没有构成一个完整的哲学体系，也没有成为他观察社会政治经济诸种问题的哲学基础，而且就他当时的主要思想倾向来说基本上还是唯心主义的。

三

在弄清了郭沫若所解释的“泛神论”的基本特征以后，再阅读郭沫若早期的诗歌创作，我们就会更加清楚地看到，真正的泛神论虽然并未成为他的早期诗作、特别是《女神》的基本思想，但是郭沫若所理解的“泛神论”却在其中得到了明显的反映。比如在初版《女神》的“泛神论之什”题下收诗十首，从作者的本意看，这些诗无疑是表现了他的“泛神论”的精神。在这十首诗中，除了已经提到过的《三个泛神论者》公开表达了对“泛神论者”的崇拜外，《地球，我的母亲!》一首，一般都认为是最充分体现了泛神论思想的诗。这首诗把地球当“母亲”，把草木当“同胞”，“不相信那缥缈的天上，还有位什么父亲”，认为“宇宙中一切的现象”，都是地球的“化身”，这些都是“本体即神，神即自然”的泛神论精神的艺术体现。但是诗中又说：“地球，我的母亲！我的灵魂便是你的灵魂。”这首诗在1920年1月6日《时事新报·学灯》上发表时共二十四节，收入《女神》时将最后两节删去了。这两节诗是：

地球，我的母亲！
从今后我要报答你的深恩，
我要把我自己的血液来，
养我自己，养我的兄弟姊妹们。

地球，我的母亲！
那天上的太阳，你镜中的虚影，
正在太空中大放光明，
从今后我也要把我内在的光明来照照四表纵横。

这些又是他的“我即是神”，“一切自然都是我的表现”的“泛我论”的艺术体现。

细读这十首诗乃至整个《女神》，我们就会看到，郭沫若所认定的“泛神论”思想主要表现在以下几个方面：

第一，宇宙万物都是自我的表现。这是郭沫若对泛神论所作的违反其本意的特殊解释。1920 年 3 月 22 日，他偕田汉游日本太宰府，写了《梅花树下醉歌》一诗，前半赞美梅花，接着诗人唱道：

> 梅花呀！梅花呀！
> 我赞美你！
> 我赞美我自己！
> 我赞美这自我表现的全宇宙的主体！
> 还有什么你？
> 还有什么我？
> 还有什么古人？
> 还有什么异邦的名所？
> 一切的偶像都在我面前毁破！

这里不仅直白地提出全宇宙都是我的自我表现，而且因之认定，你、我、古人、名胜都是浑然不分，我与万物为一，于是一切偶像都不复存在了。可见，诗人那种彻底破除偶像的精神正来自他的自我表现和个性解放的要求。这首诗在收入《女神》时也删去了一段，其中说：“我的诗，你的诗，便是我们的铜像，便是宇宙的写真师！不用他求，只表自己！”[32]“不用他求，只表自己！”这既是他哲学思想上主观唯心主义的表现，也是他的诗歌创作主张。在诗歌《湘累》中，诗人借屈原之口说：

> 我的诗，我的诗便是我的生命！……我效法造化底精神，我自由创造，自由地表现我自己。我创造尊严的山岳、宏伟的海洋，我创造日月星辰，我驰骋风云雷雨，我萃之虽仅限于我一身，放之则可泛滥乎宇宙。

宇宙是自我的表现，诗歌更是诗人的自我表现。这完全是郭沫若的“夫子自道”。它是了解《女神》、了解郭沫若式的“泛神论”的一个窗口。

第二，追求一种人与自然融合，物我交融的境界。郭沫若曾说：“诗人妙诀”是“自然与诗人一体”。[33]他十分崇尚自然，热爱自然，把自然“当作朋友，当作爱人，当作母亲”。[34]如《夜步十里松原》一诗将天宇和古松人格化，写出了一种天松互赞，物我相融的艺术境界，诗情浓郁。《雪朝》一诗节奏鲜明，诗人的心声和雪天的风声、海涛声交相和鸣。《演奏会上》更赞美了能使听众灵魂合体的音乐。《女神》中像这样歌颂大自然的诗篇是很多的。然而，郭沫若笔下的自然景物，不仅是歌颂的对象，也是他“自我表现”的对象。诗人总是把自我全部融化到自然中去，或对物倾谈，或化物为我，于是在他的自然诗中，就跳动着强烈的生命、火热的情感和无穷的创造力量。在歌颂自然的诗中，歌颂太阳的诗篇最多，也最能体现诗人憎恶黑暗、追求光明的精神。在《太阳礼赞》中，诗人用自己全部的热情去迎接那“光芒万丈”的新生的太阳。为了早点见到太阳的光辉，他恨不得把“眼前的障碍一概划平”。他请求太阳，“把我全部的生命照成道鲜红的血流”，“把我全部的诗歌照成些金色的浮沤”。在《日出》中，诗人愿意做太阳的“运转手”，用“亚坡罗的雄光”把“一切的暗云”驱除净。由于诗人当时满怀新生的喜悦之情，因而大自然在他的眼中也都充满了生意。诗人在《光海》中写道：

> 无限的大自然，
> 成了一个光海了！
> 到处都是生命的光波；
> 到处都是新鲜的情调；
> 到处都是诗；
> 到处都是笑；
> 海也在笑，
> 山也在笑，

太阳也在笑，
我同阿和，我的嫩苗，
同在笑中笑。

满眼都是光明，满耳都是笑声，诗人与大自然融为一体，一同沐浴着光明，共享着欢乐。他那追求新生的理想，有如飞鸟一样，在太空和大海上展翅飞翔，他“要同白云比飞”，“要同明帆赛跑”。

第三，对于“力”的赞颂。郭沫若在解释泛神论思想时说：“此力即是创生万汇的本源，即是宇宙意志，即是物之自身。”又说：“此力瞑合时，则只见其生而不见其死，只见其常而不见其变。体之周遭，随处都是乐园，随时都是天国，永恒之乐，溢满灵台。”[35]这便是庄子的在幻想中消除物我对立的“我与天地并生，与万物为一”的唯心观的扩展。而且他认为要求此永恒之乐，必先忘我，而忘我之方，在动不在静，这就是“以狮子搏兔之力，以全身全灵以谋刹那之充实，自我之扩张，以全部的精神以倾倒于一切”。[36]因此，在《女神》中歌颂具有毁灭一切和创造一切的“力”的诗很多。在《我是个偶像崇拜者》中，诗人对自然和人类文明中一切充满创造活力的东西表示崇拜。在《立在地球边上放号》中，更是热情赞颂大自然中那种“不断的毁坏，不断的创造”的“力”。《笔立山头展望》一诗热烈歌颂高速发展的物质文明和近代动的精神。这首诗气势磅礴，节奏感极强，可是人们对它的评价却分歧很大。闻一多曾热情赞美《女神》反映了20世纪的动的时代精神，认为这首诗是反映这种精神的“一个好例”。[37]有的同志对这首诗却“特别不喜欢”，说“此诗写于五四运动的后一年，作者却错误地歌颂日本的物质文明，把日本的海湾，比做‘Cupid的弓弩’，读起来是非常别扭的”。[38]还有人认为这是“诗人一时兴高采烈，竟忘记了当时的日本帝国主义，正在对我们的祖国不断进行侵略和压迫”，写出了赞美日本物质文明的诗篇，“使读者感到很不舒服”。[39]笔立山在日本门司市西，这首诗自然是歌颂门司市的物质文明的。然而《女神》中的绝大多数诗篇都写于日本，对日本的许多名胜景物也多有歌颂，为什么人们称赞这些

诗，独于《笔立山头展望》表示反感？说到底就是因为它赞美“日本的物质文明”。那么，物质文明究竟可不可以赞颂呢？我以为，提倡科学和民主，是五四新文化运动的两大旗帜，因而诗人热情歌颂现代科学、物质文明是完全符合时代精神的。是的，当时日本帝国主义对中国正虎视眈眈，不断进行侵略和压迫；但是，造成这种状况的罪因并不在日本发达的科学和工业，而在于它的帝国主义制度。事实上，对于日本帝国主义的侵略和欺侮，郭沫若须臾也没有忘记，这有他当时的诗文为证。诗人歌颂日本都市的物质文明算不得什么错误，况且他不单是歌颂物质文明本身，而是在歌颂那种使现代科学、物质文明得以迅速发展的飞腾喷涌、狂叫不息的“力”，以唤起国人改变现状、追求新生的强烈愿望。他把海岸比做爱神丘比特的弓弩，赞美“人的生命便是箭，正在海上放射呀”，就是为了形象生动地表现这种“力”，所谓它能使人很自然地联想到日本侵略中国的矛头，实在是一种附会。应该肯定，这种推动近代科学文明发展的强烈生动的活力，不只在当时，就是在今天也是值得我们赞许和效法的。

第四，抒发了对故乡的思念之情。郭沫若在谈到他所认为的泰戈尔及印度古代哲学中的“泛神论”思想时说，这种思想认为“梵天（Brahma）是万汇的一元，宇宙是梵天的实现，因之乎生出的一种对于故乡的爱心，而成梵我一如的究竟”。[40]因此，在《女神》的一些诗篇中，常常直接或间接地表现出对于故乡的思念：比如组诗《电火光中》的一、二节，描写了想象中的汉朝使者苏武被拘留于匈奴时的浓郁的乡思，和苏武归汉后妻子胡妇独留异域的孤寂情怀，表现了诗人思念故国而又不忍抛别妻儿的心情。在诗剧《湘累》里，诗人借屈原的口说：“我流落在这异乡，我真好苦呀！”诗人把这种乡思同他深厚的爱国主义精神融为一体，流贯在他的诗作中。

上述几个方面，就是郭沫若在《女神》中所力图表现出的“泛神论”思想。但是，正如前面已经分析过的那样，这种“泛神论”思想是经过郭沫若的主观理解和阐释的。虽然他在诗文中常常使用泛神论的词语，但他实际表现出的思想，诸如自我表现、自

我扩张、人与自然融合、“梵我如一”、“我与天地并生，我与万物为一”等，都不是泛神论的。如果说泛神论是披着神的外衣的唯物主义的自然观，那么，郭沫若的上述观点则是披着泛神论外衣的唯心主义。综观郭沫若当时的诗文，他所说的泛神论的特点是：把自然万物看成是有生命有活动性的有机体，是有感情的，看成朋友亲人，是自我的表现。而他又认为这是艺术家必须具有的思想素质。他说：

> 做艺术家的人要在一切死的东西里面看出生命出来，一切平板的东西里面看出节奏出来，这是艺术家的顶要紧的职分，也是判别人能不能成为艺术家的标准。在寻常人看来，什么东西都是死的，连活着的东西都是死的，因为他自己只是一个走肉行尸。[41]

了解了郭沫若所说的“泛神论”的主要特点，我们就懂得了他为什么同意“诗人的宇宙观以泛神论为最适宜”（重点为笔者所加）的观点，同样我们也懂得他为什么把庄子、陶渊明、李白、加皮尔等与泛神论无关的人统统称为泛神论者，原因就是这些人笔下的自然多是人格化了的。

总之，郭沫若所理解和阐释的“泛神论”，虽然从哲学观点看并不符合泛神论的本意，在他的思想上，泛神论也没有构成一个完整的哲学体系；但是经他特殊解释的“泛神论”却成了这位诗人的积极浪漫主义精神的一种诗意的表现。正如周扬同志所说：泛神论在郭沫若那里，是自我表现主义的极致，个性主义之诗的夸张，“他在一种泛神主义的外衣下歌颂了自己所要歌颂的一切”。[42]这种特殊的“泛神论”，虽然不可能成为培植《女神》的爱国主义和革命民主主义的“温床”，也不可能成为革命力量的一股源泉；但它却使《女神》中许多诗篇形象生动、想象丰富、热情横溢，具有无限的艺术魅力。

1995年2月写毕

注释

[1]《宗白华致郭沫若》,《三叶集》。

[2]《郭沫若致宗白华》(1920年1月18日),《三叶集》。

[3]郭沫若:《自然之追怀》,《现代》1934年4月第4卷第6期。

[4]《郭沫若诗作谈》(蒲风记),《现世界》1936年8月16日创刊号。

[5]《我的作诗的经过》,《沫若文集》第11卷。

[6]《郭沫若同志答青年问》(戎笙整理),《文学知识》1959年5月号。

[7]《宗白华致郭沫若》,《三叶集》。

[8]谢康:《读了〈女神〉以后》,《创造季刊》第1卷第2期。

[9]楼栖:《论郭沫若的诗》,上海文艺出版社1959年版。

[10]艾扬:《试论郭沫若前期思想的发展》,上海文艺出版社1958年。《跃进文学研究丛刊》第2期。

[11]郭沫若:《创造十年》,《革命春秋》。

[12]《歌德自传——诗与真》,中译本,人民文学出版社1987年版。

[13]《论国内的评坛及我对于创作上的态度》,《文艺论集》,上海光华书局1925年版。

[14]《〈少年维特之烦恼〉序引》,《文艺论集》,上海光华书局1925年版。

[15]《伟大的精神生活者王阳明》,《文艺论集》,上海光华书局1925年版。

[16]《伟大的精神生活者王阳明》,《文艺论集》,上海光华书局1925年版。

[17]《创造十年》,《革命春秋》。

[18]《我的作诗的经过》,《沫若文集》第11卷。

[19]《伟大的精神生活者王阳明》,《文艺论集》,上海光华书局1925年版。

[20][21]《郭沫若致宗白华》(1920年1月18日),《三叶集》。

[22]《泰戈尔来华的我见》,《沫若文集》第10卷。

[23]《创造十年》,《革命春秋》。

[24]《孤鸿——致成仿吾的一封信》,《文艺论集续集》。

[25]《马克思进文庙》,《洪水》第1卷第7期。

[26][27]郭沫若:《讨论〈马克思进文庙〉》,《洪水》第1卷第9期。

[28][29]《伟大的精神生活者王阳明》,《文艺论集》,上海光华书局1925年版。

[30]《前记》,《沫若文集》第10卷。

[31]《歌德的格言和感想集》，中国社会科学出版社 1982 年版。
[32]《郭沫若致宗白华》（1920 年 3 月 30 日），《三叶集》
[33]《郭沫若致宗白华》（1920 年 3 月 30 日），《三叶集》。
[34]郭沫若：《自然之追怀》，《现代》第 4 卷第 6 期，1934 年 4 月。
[35][36]《〈少年维特之烦恼〉序引》，《文艺论集》，上海光华书局 1925 年版。
[37]闻一多：《〈女神〉之时代精神》，《创造周报》第 5 号。
[38]张光年：《论郭沫若早期的诗》，《诗刊》1957 年 1 月号。
[39]楼栖：《论郭沫若的诗》，上海文艺出版社 1959 年版。
[40]《泰戈尔来华的我见》，《沫若文集》第 10 卷。
[41]《论节奏》，《沫若文集》第 10 卷。
[42]周扬：《郭沫若和他的〈女神〉》，延安《解放日报》1941 年 11 月 10 日。

（原载于《郭沫若研究》第 6 期，收入《中国现代两大文豪论》，武汉大学出版社 1993 年版。）

论闻一多的文化思想

孙党伯

1999年11月24日是中国现代杰出诗人、学者和民主战士闻一多诞生100周年纪念日。百余年来，中国社会经历了空前的急剧变革。在闻一多诞生的半个世纪前，中国封建帝国的大门就被外国列强的坚船利炮轰开，各种西方文化思潮也随之流入，冲击着中国的传统文化。他出生以后，中西文化思想的碰撞和交锋更加剧烈。闻一多正是生活在中国20世纪中西文化思想大碰撞、大交汇的社会历史环境中，如何对待西方文化思潮，如何对待中国固有的传统文化，他必须像同辈众多中国知识分子一样作出自己的抉择。闻一多是一位具有鲜明个性、不肯随波逐流的人。他的抉择既有与同辈先进知识分子的一致性，又富有独特性。我们从他中西文化思想的抉择中，可以清楚地看到他的文化思想及其特点。

一

闻一多的文化思想是开放的，而不是封闭的。闻一多虽然出身于书香门第，从小就接受传统的经史教育，并受到它的熏陶，但他同时也较早地接受“新学”的教育，受到近代西方文化思想的影响。在如何对待外来文化的问题上，闻一多的态度是开放的。在清华求学期间，闻一多较系统地学习了西方自然科学和社会科学知识，从他当时写下的《仪老日记》和文章看，他所阅读的外国历

史文学书籍是相当丰富的，如《天演论》、《希腊史》、《罗马史》等，克鲁泡特金、托尔斯泰、康德、弗希脱、罗素等人的著作也读过不少，这对开阔眼界是大为有益的。当以科学、民主为旗帜的五四运动发生时，闻一多以饱满的热情投身其中，成为清华学生的代表。对五四文学革命表示由衷的肯定，他积极创作新诗，撰写白话文，并提出："夫文学诚当因时代以变体；且处此二十世纪，文学尤当含有世界底意味；故今之参借西法以改革诗体者，吾不得不许为卓见。"[1]

在闻一多看来，任何文化和文学艺术只有大胆吸取外来的异质文化及新的文学形式，才能得到发展。在1920年发表的《征求艺术专门的同业者底呼声》一文中，他明确地指出："我们谈到艺术的时候，应该把脑筋里原有的一个旧艺术底印象扫去，换上一个新的，理想的艺术底想象，这个艺术不是西方现有的艺术，更不是中国的偏枯腐朽的艺术底僵尸，乃是熔合两派底精华底结晶体。"很明显，闻一多对西方艺术抱定欢迎学习的态度。在稍后发表的论文《〈女神〉之地方色彩》中，更提出他所理想的新诗既要"保存本地的色彩"，"又要尽量地吸收外洋诗底长处"，是"中西艺术结婚后产生的宁馨儿"。闻一多到美国留学，选择西洋美术为自己的专业，是很能说明他对西方艺术的态度的。

到了后期，随着阅历、学识的丰富，闻一多的开放意识更加明确坚实，更具理性色彩。在《文学的历史动向》一文中，他从世界历史文化的发展、从中国文学发展的经验教训中，提出了一个十分重要而深刻的观点：任何文化都必须不断地从异质文化中吸取养分，才能发展壮大，否则就会逐渐消亡。他说，世界四个古老民族中国、印度、巴比伦、希腊的文化几乎是同时出现，"在悠久的年代里，起先是沿着各自的路线，分途发展，不相闻问，然后，慢慢的随着文化势力的扩张，一个个的胳臂碰上了胳臂，于是吃惊，点头，招手，交谈，日子久了，也就交换了观念思想与习惯。最后，四个文化慢慢地都起着变化，互相吸收，融合，以至总有那么一天，四个的个别性渐渐消失，于是文化只有一个世界的文化。这是人类历史发展的必然路线，谁都不能改变，也不必改变。"[2]这种

观点与《共产党宣言》关于“世界文学”的观点非常相似。《共产党宣言》指出，随着世界市场的开拓，物质生产和精神生产都成为世界性的了，“各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学”。[3] 闻一多可能是受到《共产党宣言》的启发而提出上述看法的。特别应当指出的是，闻一多从四个古代文化的不同结局，提出了极富启迪意义的观点。他说，四个文化同时出发，三个文化，即印度、巴比伦、希腊文化“都转了手，有的转给近亲，有的转给外人，主人自己却都没落了，那许是因为他们都只勇于‘予’而怯于‘受’”。惟有中国还是自己文化的主人，免于没落的劫运，其原因是由于“中国是勇于‘予’而不太怯于‘受’”。可见“为文化的主人自己打算，‘取’不比‘予’还重要吗？所以仅仅不怯于‘受’是不够的，要真正勇于‘受’”。[4] 闻一多还从中国文学发展的路线进一步阐发了这一观点。他说，诗是中国文学的正统的类型，但诗发展到了北宋实际上也就完了，自南宋起就转向了小说戏剧的时代，而中国的小说戏剧是在充满故事兴味的佛经的翻译与宣讲的影响下产生的，后来又受到基督教带来的欧洲小说戏剧文学的影响。正因为中国文化对异质文化历来能够不怯于“受”，能够吸取，所以才不像其他三个古老文化那样遭没落，而保留了自己文化的主人地位。可见，要保存和发展民族文化必须采取开放的态度，不断从异质文化中吸取营养。

二

面对大量涌入的西方文化，闻一多既不拒斥，也不盲从，而是认真吸取，使其中国化、现代化。1911 年辛亥革命爆发时，少年闻一多就决然剪去象征着清王朝反动统治的辫子，表示对这场推翻数千年封建统治、建立民主共和体制的革命的拥护。考入清华学校后，还编演新剧《革命军》，赞扬这场制度文化的大革命。他在最早发表的新诗《西岸》里更表现出对西方社会文化的向往倾慕之情。

在留学美国期间，闻一多虽然由于遭受某些美国人的种族歧视而产生了一种逆反心理，在不少诗篇中崇仰、赞颂中国的传统文化，但他并不否认美国工业的发达与艺术的进步，更没有放弃向西方寻求救国真理，将西方异质文化中国化、现代化的努力。在致友人的信中，闻一多说："我们从前攻击的诲淫诲盗的长片，在这里见不着。""美国人审美底程度是比我们高多了。"在美国，机械与艺术能够同时获得高度发达，而中国"几千年来机械没有弄好，艺术也没有弄好，我们的精力到底花到那里去了呢？啊！这里便是东西文明的分别了。西方的生活是以他的制造算的；东方的生活是以生活自身算的。西方人以 accomplishment（成就）为人生之成功，东方人以和平安舒之生活为人生之成功"。[5]如何发现和吸取西方文化的长处，用以改变中国的现状，是闻一多关注的重心。他曾经信奉"艺术救国"，但很快发现它的无效。随着他留美后学识的增长，眼界大开，在启蒙与救亡的问题上，他似乎更看重救亡。在 1924 年致家人的信中说："近者且屡思研究美术，诚足提高一国之文化，为功至大，然此实事之远而久者。当今中国有急需焉，则政治之改良也。故吾近来亦颇注意于世界政治经济之组织及变迁。我无干才，然理论之研究，主义之鼓吹，笔之于文，则吾所能者也。"[6]这说明闻一多对西方文化的吸取重心有了大的转变，即由对西方文学艺术的学习到重点关注西方文化中的制度文化，并进行使这种异质制度文化中国化、现代化的尝试。

可是，闻一多对西方制度文化的第一次选择就出了偏差。虽然闻一多曾赞颂孙中山为"南海之神"，但孙中山当时提出的"联俄、联共、扶助农工"的新三民主义等正确主张却未被他所接受。相反，他却参加了国家主义团体大江会，回国后又参加北京国家主义团体联合会，与醒狮等国家主义派为伍。尽管闻一多当时深怀爱国感情，期望国家富强，但他的这种选择无疑是错误的。究其原因是由于他那时对大量涌入的多种西方文化思潮缺乏鉴别能力，特别是不了解资本主义文化和共产主义文化的实质，加之又轻信了报章上攻击苏俄社会主义和共产主义的错误宣传，因而作出了错误选择。

闻一多虽然首次选择失误，但他从未放弃吸取西方文化推进中国文化现代化的追求。就在他向内走进书斋，从事中国古代文学与古代文化研究时，都始终注意吸取现代西方社会学说，如文艺学、语言学、历史学、考古学、社会学、民俗学、人类文化学、心理学等新的理论和方法，因而在《诗经》、《楚辞》、《庄子》、《唐诗》及神话等众多领域的研究中都取得了创造性的重大成就，产生了巨大而深远的影响。闻一多经过长期艰苦的探索、现实的教育和马克思主义理论学习以后，他的文化思想发生了深刻的变化，即从拥护资产阶级民主共和政治转向了拥护马克思主义，同时对中国古代文化的认识也更加深刻，他“看清了我们这民族，这文化的病症”。[7]在制度文化这一层面上，闻一多不再像五四时期那样幻想中国走资本主义自由竞争的老路，照搬西欧资本主义的民主制度，而是主张在中国建立新民主主义、社会主义的社会，这样，闻一多的文化思想发生了质的变化。若不是反动派过早地杀害了他，他将会以科学的唯物论为指导，批判地继承西方文化和中国传统文化，推进中国文化的现代化进程。

三

如何对待中国传统文化，闻一多的态度与多数“五四”文化革命的战将有所不同，他不主张彻底批判与否定，而是主张从中吸取养分。到了后期他对传统文化的认识有了发展和转变，有了新的价值判断。

五四时期，为了打破数千年封建礼教的统治，先进分子们提出了“打倒孔家店”的口号，对传统文化采取彻底批判的态度。“五四”文学革命的主将鲁迅在北京《京报副刊》向他征求青年必读书书目时，他交了白卷，一篇未列，且说：“我以为要少——或者竟不——看中国书，多看外国书。”[8]闻一多对传统文化的态度却不同，他不仅自己坚持阅读中国古代典籍，而且一再叮嘱弟妹们“经、史务必多读”。[9]在《〈女神〉之地方色彩》一文中，闻一多认为“《女神》不独形式十分欧化，而且精神也十分欧化”，之所

以如此，是因为郭沫若“并不是不爱中国，而他确是不爱中国底文化”。又说：“我个人同《女神》底作者底态度不同之处是在：我爱中国固因他是我的祖国，而尤因他是有他那种可敬爱的文化的国家……爱祖国是情绪底事，爱文化是理智底事。”[10]如果拿今天的眼光来看，闻一多对待传统文化的态度较为稳妥，而鲁迅等则似嫌过于偏激。但在当时那种封建思想统治异常严密、新文学刚刚诞生的历史条件下，应该承认鲁迅等的态度更具革命性，所谓矫枉过正便是这个道理。

闻一多前期对传统文化的敬爱既是因他自幼受其熏陶，也是由于在美国留学时受人歧视而产生的逆反心理的表现。他刚到美国不久就给父母写信说：“呜呼，我堂堂华胄，有五千年之政教、礼俗、文学、美术，除不娴制造机械以为杀人掠财之用，我有何者多后于彼哉，而竟为彼所藐视、蹂躏，是可忍孰不可忍！士大夫久居此邦而犹不知发奋为雄者，真木石也。”[11]闻一多当时并不是没有看到中国在工业生产和艺术生产上的落后，他之所以拿中国的悠久文化传统来傲视那些轻视中国的美国人，则是对种族歧视的谴责，是自慰，更是自励。为此他写了许多赞颂中国古老文化的诗篇，如《长城下之哀歌》等，并提倡中华文化的国家主义，他说：“我国前途之危险不独政治，经济有被人征服之虑，且有文化被人征服之祸患。文化之征服甚于他方面之征服千百倍之。杜渐防微之责，舍我辈其谁堪任之！”[12]闻一多说“爱祖国是情绪底事，爱文化是理智底事”，实际上他当时爱中国传统文化，与其说是理智的作用，不如说是感情的作用，是一种不甘被人歧视的逆反心理的反映。

在对传统文化进行长期深入研究，特别是接受了历史唯物主义的观点以后，闻一多终于看清了中国传统文化的病症与实质，他早年对传统文化的敬仰和赞颂之情也一扫而光。在后期的许多讲演和文章中，闻一多对中国传统文化进行了深刻有力的批判。

在《家族主义与民族主义》一文中，闻一多指出：中国三千年来的文化是“以家族主义为中心，一切制度，祖先崇拜的信仰，和以孝为核心的道德观念等等，都是从这里产生的”。[13]他还对中

国传统文化的重要代表儒家思想及道家、墨家思想进行了深入的剖析。他说，以孔子为代表的儒家思想是奴隶社会的产物，是拥护奴隶社会的，历史进入封建社会以后，孔子的后学董仲舒将儒家思想“略加修正”，便成了维护封建统治的“一帖理想的安眠药，因为这安眠药的魔力，中国社会便一觉睡了两千年，直到孙中山先生才醒转一次”。儒家是当时社会机构中的一种缓冲阶层，站在主奴之间，主奴矛盾是其生存的前提，所以不能不讲中庸之道。“中庸决不是公平。公平是从是非观点出发的，而中庸只是在利害上打算盘。”[14]墨家本想“实现一个以平均为原则的秩序”，见实现不了，便转而“破坏秩序”，墨家也随之“变为游侠，再变为土匪”。道家“因根本否定秩序而逃掉”，有的儒家做官捞肥了，跑到别墅或山庄，便一变而为居士，也就是道家了。所以闻一多称儒家为偷儿，道家为骗子，墨家为土匪，并说“讲起穷凶极恶的程度来，土匪不如偷儿，偷儿不如骗子，那便是说墨不如儒，儒不如道”。[15]十分清楚，闻一多后期对中国传统文化思想的剖析、批判是极为深刻有力的，可以说完全击中了传统文化的要害。

1943年，蒋介石出版了《中国之命运》，公开鼓吹封建道德文化，想把中国文化拖回到封建文化的轨道上去，以维护其反动统治。这本书所鼓吹的陈腐思想使闻一多吓了一跳，他说：“‘五四’给我的影响太深，《中国之命运》公开的向‘五四’宣战，我是无论如何受不了的。”[16]可见，闻一多当时提出要发扬“五四”精神，批判封建传统文化，其矛头也是指向鼓吹封建文化的蒋家王朝的反动统治的。

应该指出，闻一多后期对中国传统文化的认识不能说都是绝对正确的，但他的批判精神是值得我们重视和肯定的。历史已经证明：对中国传统文化虽不能彻底否定，但任何想提倡儒家学说来救国、兴国的企图都是注定要失败的。

四

在文化的伦理道德层面上，闻一多理智上趋新，行为上守旧，

表现出矛盾的状态。我们知道，在文化结构中是分为许多不同层面的，其中有些层面，如物态文化、制度文化以及哲学、文学、艺术、理论等，都有活跃的变异性；而心态文化层面，如价值观念、审美情趣、思维方式以及礼俗、民俗、风俗、伦理道德等则具有较浓厚的保守性。在五四时期的进步知识分子中，理智上趋新、情感上守旧的人并不是个别的。比如，“五四”文学革命的旗手鲁迅在反对封建文化、礼教的斗争中态度是极为坚决的，可他却是有名的孝子，从不违抗母亲的意愿。他对妻子朱氏虽然毫无爱情可言，却依照母亲的意愿与朱氏订婚、结婚了，而且为了母亲，他一直与朱氏保持名义上的夫妻关系。闻一多的情形也有些近似。闻一多在清华求学接受的是美国式的教育，又经过五四运动的洗礼，个性解放、恋爱自由、婚姻自主的道理应该是清楚的，对之也是向往的。但是，当父母为他订婚时，他心里虽不满意，行动上还是服从了。后来父母让他结婚，他心里也不愿意，行动上又服从了。为什么会这样呢？因为他不能违抗父母之命，对父母不孝，不讲孝道这是为旧的伦理道德所不容的。闻一多在婚后给父母的信中说：“我之此次归娶，纯以恐为两大人增忧。我自揣此举，诚为一大牺牲，然为我大人牺牲，是我应当并且心愿的。”[17]这里表面上说自己甘愿为父母作出牺牲，其实内心是忍受着极大的痛苦的。他在稍后给弟弟的信中说：“家庭是怎样地妨碍个人底发展啊！”“大家庭之外，我现在又将有了一个小家庭。我一想起，我便为之切齿指发！我不肯结婚，逼迫我结婚，不肯养子，逼迫我养子。”“家庭是一把铁链，捆着我的手，捆着我的脚，捆着我的喉咙，还捆着我的脑经（筋）；我不把他摆脱了，撞碎了，我将永远没有自由，永远没有生命！”[18]请看，闻一多是忍受着多么巨大而强烈的内心痛苦来顺从父母的意愿啊！与其说是家庭的铁链捆住了他的手脚，不如说是以孝为核心的旧的伦理道德观念束缚了他的思想。尽管后来他同夫人高孝贞的感情甚好，但他最初在婚姻问题上一味顺从父母的意愿，恰恰说明他当时在伦理道德这一深层的文化心态上是守旧的。

不仅如此，闻一多事后对这一包办婚姻甚至抱着沾沾自喜的态度。《红豆》第 36 首这样写道：

当我告诉你们：
我曾在玉箫牙板，
一派悠扬的细乐里，
亲手揿起了伊的红盖帕；
我曾著着银烛，
一壁撷着伊的凤钗，
一壁在伊耳边问道：
"认得我吗？"
朋友们啊！
当你们听我讲这些故事时，
我又在你们的笑容里，
认出了你们私心的艳羡。

对这场父母包办的婚姻和旧式的婚礼，诗人没有丝毫抱怨的意思，相反倒有点洋洋自得、似显骄人的得意之色。

闻一多在《红豆》42首诗中抒发了相思之情，但这与其说是远在异乡对妻子的思念，不如说是对理想爱情的执著追求。闻一多是一位有血有肉的人，他照样有七情六欲。在留美期间，也曾发生过一段婚外恋情。1925年春，他从纽约给梁实秋寄去一信，说："前数星期作了一首英文诗，我可以抄给你看看。人非木石，孰能无情！"据梁实秋回忆说："一多的这首英文诗，本事已不可考，想来是在演戏中有了什么邂逅，他为人热情如火，但在男女私情方面总是战战兢兢的在萌芽时就毅然掐死它，所以这首诗里有那么多的凄怆。"[19]当时纽约的中国留学生正在排演古装戏《杨贵妃》，闻一多包揽布景、服装设计制作等，十分忙碌，可能就在这次演戏过程中发生了什么邂逅。但具体与谁发生邂逅，则无从查考。这首英文诗后经美籍华人许芥昱译成中文，载于1981年4月号《诗刊》上，诗题为《相遇已成过去》，现抄录如下：

欢悦的双睛，激动的心；

相遇已成过去，到了分手的时候，
温婉的微笑将变成苦笑，
不如在爱刚抽芽时就掐死苗头。

命运是一把无规律的梭子，
趁悲伤还未成章，改变还未晚，
让我们永为素丝的经纬线，
永远皎洁，不受俗爱的污染。

分手吧，我们的相逢已成过去，
任心灵忍受多大的饥渴和懊悔。
你友情的微笑对我已属梦想的非分，
更不敢企求叫你深情的微喟。

将来有一天也许我们重逢，
你的风姿更丰盈，而我则依然憔悴。
我的毫无愧色的爽快陈说：
"我们的缘很短，但也有过一回。"

我们一度相逢，来自西东，
我全身的血液，精神，如潮汹涌，
"但只那一度相逢，旋即分道。"
留下我的心永在长夜里怔忡。

这是一首情感真挚的抒情诗，比起《红豆》的42首诗来更加感人。它充分说明，闻一多在爱情问题上，是用高度的理智来控制、扼杀自己的感情，使之不逾越中国传统伦理道德规范的界限，足见传统的伦理道德观念对他的影响是多么深刻。

1931年闻一多在青岛大学任教时，写了一首长诗《奇迹》。对

这首诗的内涵，存在多种不同的解释。据当时与他同在青岛大学任教的梁实秋回忆说：徐志摩创办《诗刊》。不断向闻一多逼稿，以为《奇迹》是他挤逼出来的，其实是徐志摩误会了，“实际是一多在这个时候在情感上吹起了一点涟漪，情形并不太严重，因为在情感刚刚生出一个蓓蕾的时候就把它掐死了，但是在内心里当然是有一番折腾，写出诗来仍然是那样的回肠荡气”。[20]如果梁实秋的回忆可信，那就再一次证明，当理智与感情产生矛盾时，闻一多总是用理智控制自己的感情，即使有一点越轨，也要马上打住，使自己的行为不逾越传统伦理道德规范的界限。

注释

[1]《闻一多全集》第10卷，湖北人民出版社1993年版，第166页。
[2]《闻一多全集》第10卷，湖北人民出版社，1993年版，第16页。
[3]《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1977年版，第255页。
[4]《闻一多全集》第10卷，湖北人民出版社1993年版，第21页。
[5]《闻一多全集》第12卷，湖北人民出版社1993年版，第52页。
[6]《闻一多全集》第12卷，湖北人民出版社1993年版，第203页。
[7]《闻一多全集》第12卷，湖北人民出版社1993年版，第380页。
[8]《鲁迅全集》第3卷，人民文学出版社1981年版，第12页。
[9]《闻一多全集》第12卷，湖北人民出版社1993年版，第13页。
[10]《闻一多全集》第2卷，湖北人民出版社1993年版，第121页。
[11]《闻一多全集》第12卷，湖北人民出版社1993年版，第50页。
[12]《闻一多全集》第12卷，湖北人民出版社1993年版，第215页。
[13]《闻一多全集》第2卷，湖北人民出版社1993年版，第356页。
[14]《闻一多全集》第2卷，湖北人民出版社1993年版，第397~399页。
[15]《闻一多全集》第2卷，湖北人民出版社1993年版，第380~381页。
[16]《闻一多全集》第2卷，湖北人民出版社1993年版，第431页。
[17]《闻一多全集》第12卷，湖北人民出版社1993年版，第25页。

[18]《闻一多全集》第12卷，湖北人民出版社1993年版，第34页。
[19]梁实秋：《谈闻一多》，《梁实秋散文》第1集，中国广播电视出版社1989年版，第395～396页。
[20]梁实秋：《谈闻一多》，《梁实秋散文》第1集，中国广播电视出版社1989年版，第419页。

（原载于《武汉大学学报》人文社科版1999年第3期，收入《闻一多国际学术研讨会论文选》，武汉大学出版社2002年版。）

周作人的“人的文学”观与日本话语

方长安

一

周作人倡导“人的文学”，目的是要以文学去“辟人荒”，将人从封建伦理束缚中解救出来，揭示人的生存权利与意义。这种对人的重视意识，人们往往不加思索地将之归结为对西方人文主义的回应，但事实上对于周作人来说，西方人文主义只是一种远景，精神上的联系虽是内在的，却是远亲式的。如果在认知他的“人的文学”观时，不忘其日本经验，我们就不难发现他倡导、构建“人的文学”的内在文化驱力与基本原则。

周作人曾谈到自己初次到日本东京在伏见馆下宿时的情景，馆主人的妹子赤着脚给他搬运行李，拿茶水，给了他极大的好感：“我相信日本民间赤脚的风俗总是极好的，出外固然穿上木屐或草履，在室内席上便白足行走，这实在是一种很健全很美的事。我所嫌恶中国恶俗之一是女子的缠足”，“闲适的是日本的下驮”，“凡此皆取其不隐藏，不装饰，只是任其自然，却亦不至于不适用与不美观”。[1]这最初印象，“很是平常，可是也很深，因为我在这以后五十年来一直没有什么变更或修正。简单的一句话，是在它生活上的爱好天然，与崇尚简素。”[2]“爱好天然”、“崇尚简素”，这是日本给他的最初印象（事实上，中国文化也有崇尚自然的一脉，

只是被主流文化所遮蔽，致使违反自然的非人性现象在封建社会普遍存在，以至于周作人对日本民间的赤脚风俗极为推崇，印象深刻），且一直没有变更。

“人的文学”观遵循的便是“爱好天然”、崇尚自然的文化观：“人的一切生活本能，都是美的善的，应得完全满足，凡是违反人性不自然的习惯制度，都应该排斥改正”，“凡兽性的余留，与古代礼法可以阻碍人性向上的发展者，也都应该排斥改正”。[3]在他看来，人性的自由发展，是自然的，是“人的文学”应该着力表现的，因为“个性的表现是自然的”，[4]而中国古代的《封神传》、《绿野仙踪》、《三笑姻缘》等，“是妨碍人性的生长，破坏人类的和平的东西，统应该排斥”。[5]在《儿童的文学》中，他说“顺应自然生活各期，——生长，成熟，老死，都是真正的生活。”[6]“人的文学”书写的就应是这种顺应自然的生活。他五四前后写的《平民文学》、《人的文学》、《新文学的要求》等，贯穿的基本思想便是这种自然人性论。由此可知，他倡导“人的文学”的内在冲动主要源于由日本获取的崇尚“自然”的文化观，且这种自然文化观是他建构“人的文学”的基本原则。

建构“人的文学”首要的也是最基本的问题，是对“人”作新的界定，因为它关涉的是书写对象的内容，决定着“人的文学”的意义走向。那么，周作人是如何界定的呢？

首先，他是在灵与肉相统一的意义上界定人的本质，将人规定为灵与肉的统一体。他说：“我们所说的人，不是世间所谓‘天地之性最贵’，或‘圆颅方趾’的人。乃是说，‘从动物进化的人类’。其中有两个要点，〈一〉‘从动物’进化的，〈二〉从动物‘进化’的。”而这两个要点，换一句话说，“便是人的灵肉二重的生活”。就是说，人既是生物性的，又是社会化的，“兽性与神性，合起来便只是人性”，[7]人的正当健全的生活，便是灵肉一致的生活。这种观点虽能从法国启蒙思想家卢梭等人那里找到依据，但对于倾心于日本文学的周作人来说，更为直接的理论来源，则是1914年出版而在当时影响颇大的厨川白村的《文艺思潮论》。

在该著中，厨川白村指出：“灵与肉，圣明的神性与丑暗的兽

性，精神生活与肉体生活，内的自己与外的自己，基于道德的社会生活与重自然本能的个人生活，这二者间的不调和，人类自有思索以来，便是苦闷烦闷的原因，焦心苦虑要求怎样才能得到灵肉的调和，此盖为人类一般的本性，而亦是伏于今日人文发达史的根底的大问题。"[8]对这一问题，厨川白村的观点是：反对将人的兽性或神性推向极端，而认为人的生物性欲求是自然的合理的，应予以充分的肯定与满足；与此同时，又不能忽视人的社会性征，应充分地认识到精神的自由发展对于人的意义。如果将周作人灵肉统一的观点与厨川白村这种理论相对照，则不难发现二者论证过程与结论的一致性。由周作人当时对日本文论的热情看，这种一致并非巧合，乃是直接影响的结果。[9]

周作人对灵与肉相统一的论述，虽是抽象的，但其目的却很具体，即渴望借灵肉调和理论，批判中国传统的禁欲主义，肯定人的世俗生活，恢复人的自然天性。所以，他虽然强调灵肉的统一，但实际上更看重肉的一面，因为在当时中国只有“肉”的强调，才可能真正实现灵肉的平衡、统一，使人的生活达到兽性与神性相调和的理想境界。对肉的强调，其实是对人的“自然”天性的倾斜，所以周作人仍是从崇尚“自然”的文化观出发看取厨川白村的理论的，也正是这种潜在的崇尚自然的原则，使厨川白村的理论在周作人那里，获得了更为具体的反封建意义。

其次，从个人与人类关系角度理解人。周作人并不满足于仅从灵与肉这种个体内在关系范畴去界定人，而是进一步将人置于个人与人类这种外在联系中进行论述。他说：“彼此都是人类，却又各是人类的一个。所以须营一种利已而又利他，利他即是利己的生活。”“我所说的人道主义，并非世间所谓‘悲天悯人’或‘博施济众’的慈善主义，乃是一种个人主义的人间本位主义。这理由是，第一，人在人类中，正如森林中的一株树木。森林盛了，各树也都茂盛。但要森林盛，却仍非靠各树各自茂盛不可。第二，个人爱人类，就只为人类中有了我，与我相关的缘故。”[10]这种关于人与人类、个人与他人关系的观点，其理论来源在哪里呢？周作人自 1911 年始便购读《白桦》杂志，推崇白桦派的新村主义。白桦

派的代表人物武者小路实笃在《〈白桦〉的运动》中说："为了人类的成长，首先需要个人的成长。为了使个人成长，每个人就要做自己应当做的事，就要在力所能及的范围内，把工作尽力做好。"[11]这显然是上述周作人观点的理论来源。

1919年，周作人在建构"人的文学"观时对新村精神作了自己的理解："新村的目的，是在于过正当的人的生活。其中有两条重要的根本上的思想：第一，各人应各尽劳动的义务，无代价的取得健康生活上必要的衣食住。第二，一切的人都是一样的人，尽了对于人类的义务，却又完全发展自己个性。"新村的精神"首先在承认人类是个总体，个人是这总体的单位。人类的意志在生存与幸福。这也就是个人的目的"。[12]他的阐释是准确的，抓住了新村主义的基本精神，并典化为其"人的文学"观的基本内涵。

那么，他何以将新村这种精神化人"人的文学"观念体系内呢？原因有三。一是新村精神为他提供了处理个人与社会、人类关系的较为合理的方案。周作人当时的处境是：一面要启蒙，关注社会进化，不忘人间普遍问题；一面又接受了西方个人主义思想，倡导个人的自由与解放，于是怎样处理社会启蒙与个人自由意志间的关系，一直困扰着他。而新村主义认为彼此都是人类，却又各是人类中的一个，人的理想生活是一种利己又利他、利他即是利己的生活，强调改造社会须从改造个人做起的原则，这无疑等于解答了周作人的问题，将他从矛盾紧张的心理困境中解救出来，坚信"个人与人类的两重特色，不特不相冲突，而且反是相成的"[13]，由是形成了"个人主义的人间本位主义"思想。二是新村主义所阐释的个人与人类的关系，实质上是突出"个人"的，这对于周作人五四前后所致力的将个人从集体意识、封建伦理规范中解救出来的革命，具有更为现实的意义。所以，在阐释新村精神时，他强调："现在如将社会或世界等等字作目标，仍不承认个人，只当他作材料，那有什么区别呢？所以改造社会还要从改造个人做起，新村之所以与别种社会运动不同的地方，大半就在这里。"[14]这就是说，新村主义关于个人与人类关系的论说，实际上为周作人提供了将个人从"社会"、"世界"、"种族"、"国家"中救出的理论逻辑

上的援助。三是新村主义的改革目的与方式，符合周作人从日本获取的崇尚“自然”的文化观。在周作人看来，新村的目的，是相信人类，“等他觉醒，回到合理的自然的路上来”。[15]如何实现这种目的呢？新村的方式“是想和平的得到革命的结果”，反对“翻天覆地，唯铁与血”的暴力方式。周作人以为这是“最适合的路”,[16]是“自然”之路，因而颇为倾心。

新村主义使周作人不仅在社会启蒙与个性自由发展之间找到了平衡，将新村主义关于个人与人类关系转化阐释为“个人主义的人间本位主义”，从而使“人的文学”观在主题上满足了五四启蒙运动对文学的要求；而且新村主义实质上对“个我”的置重，有利于当时政治文学向“人”的文学进化，使“人的文学”观获取了丰富的现代人学内涵。

“人”的重新界定，解决的是“人的文学”书写对象的问题，完成的是文学内容上的革命。那么，“人的文学”应如何表现人与人生呢？这是周作人接下来必须回答的问题。而这个问题，在周作人当时看来，就是“人的文学”是艺术派文学还是人生派文学的问题。对此他未作简单的非此即彼的判断，而是于冷静中进行深入地辨析：“艺术派的主张，是说艺术有独立的价值，不必与实用有关，可以超越一切功利而存在。……但在文艺上，重技工而轻情思，妨碍自己表现的目的，甚至于以人生为艺术而存在，所以觉得不甚妥当”，否定了远离实际人生的艺术派。对于盛行的人生派他又是持何种态度呢？“人生派说艺术要与人生相关，不承认有与人生脱离关系的艺术。这派的流弊，是容易讲到功利里边去，以文艺为伦理的工具，变成一种坛上的说教。”否定了褊狭的艺术派、人生派之后，周作人为自己理想的“人的文学”开出了怎样的方子呢？“正当的解说，是仍以文艺为究极的目的；但这文艺应当通过了著者的情思，与人生有接触。换一句话说，便是著者应当用艺术的方法，表现他对于人生的情思，使读者能得艺术的享乐与人生的解释。这样说来，我们所要求的当然是人生的艺术派的文学。”[17]显然，周作人持的是一种折中调和的态度，所谓“人生的艺术派”就是将人生派与艺术派的优点调和在一起，既求艺术性，又不忘人

间情思，以避免单向的极端化倾向。

这种观点的形成，显然受到了此前周作人极力推崇的日本近代作家坪内逍遥的《小说神髓》的影响。坪内逍遥认为："所谓艺术，原本就不是实用的技能，而是以娱人心目、尽量做到其妙入神为'目的'的。由于其妙入神，自然会感动观者，使之忘掉贪吝的欲念，脱却刻薄之情，并且也可能会使之产生另外的高尚思想，但这是自然而然的影响，不能说是艺术的'目的'"，艺术"是不可能事先设个准绳来进行创作的"。[18]他这里讲的是艺术的非实用性，是艺术作用于人的特殊方式即"其妙入神"、"自然而然的影响"。周作人"以文艺为究极的目的"，反对人生派"讲到功利里边去，以文艺为伦理的工具，变成一种坛上的说教"，看来是借用了坪内逍遥所谓的艺术非实用性的观点。然而，坪内逍遥亦不赞成艺术远离人生，龟缩到象牙之塔内，而是认为："只要想立身于文艺界成为作家的人，则应经常以批判人生为其第一目的，然后才可执笔。"只是这种批判运用的是艺术的方式，在他看来，"文坛中那些在艺术上占有较高地位的作者，无不以领悟人生之奥秘为其主旨或目的"。[19]谈到小说时，他说："至于小说，即 novel 则不然，它是以写世间的人情与风俗为主旨的，以一般世间可能有的事实为素材，来进行构思的。"[20]显然，坪内逍遥是以人生作为艺术的土壤的，以世态人情作为艺术的生命所在。这些构成了周作人否定艺术派超越一切功利观点的理论来源，是周作人的"文艺应当通过了著者的情思，与人生有接触"、"表现他对于人生的情思，使读者能得艺术的享乐与人生的解释"这种观点的异域理论原型。这样，通过《小说神髓》，周作人为自己"人的文学"找到了有别于人生派与艺术派的理想的形式——人生的艺术派，也就是找到了"人的文学"作用于人、影响人的独特方式。而这种方式非极端的调和折衷性，再一次提示我们，内化为其血肉的日本崇尚"自然"的文化观，起了不容忽视的潜在作用。

二

五四的启蒙性，使周作人将“人的文学”观建构重点放在了“写什么”的探索上，对“如何写”相对而言则关注不够，从建构程序上讲，他接下来理应集中考虑“如何写”的问题。然而，在这一问题尚未展开之前，他却陷入了矛盾之中，开始质疑“人的文学”的合理性，并对其内在结构作了某种调整。那么，周作人的矛盾来自哪里呢？这种矛盾又是如何导致他对“人的文学”观进行调整并作了怎样的调整的呢？

在我看来，周作人的矛盾与日本新村主义有着直接的关系。五四前后，他是从“人”的角度走向新村的。他认为新村生活是真正“人的生活”，它在“物质的方面是安全的生活，精神的方面是自由的发展”。[21]“实在是一种切实可行的理想，真正普遍的人生的福音。”[22]然而，周作人看到的只是新村的一面，而未意识到其非现实的乌托邦性。事实上，在阶级社会中寄希望于以平和的方式达到改革社会的目的，本身就是一种知识者的虚妄，而“想跳出这个社会去寻找一种超出现代社会的理想生活”，“实在同山林隐逸的生活是根本相同的”。[23]就是说，新村主义对创造理想的人的生活，是没有实际意义的，正如宫岛新三郎所言：“对于现存的社会制度，一点也不染指，不，尽着容许其存在，而想另行建设合理的理想的社会，就是新村”，它不去考察在现实生活里面，“被涂成种种色彩的人类意识，而一味抽象地叫喊人类之爱，或高唱人类意识，那是一点都不能够改造人类的生活，改造实际的我们的生活”。[24]事实正如此，在五四实践中，新村的乌托邦性便暴露无遗，而对它寄予全部希望的周作人也就必然陷人矛盾之中，不得不自觉地告别“新村”。

1921年4月，他在《过去的生命》中写道：“这过去的我的三个月的生命，哪里去了？/没有了，永远的走过去了/我亲自听见他沉沉的缓缓的一步一步的，/在我床头过去了。”这是一次痛苦的精神告别，同时意味着新的找寻的开始。徘徊于荒野，他不知往哪

里走，“这许多道路究竟到一同的去处么？/我相信是这样的。/而我不能决定向那一条路去，/只是睁了眼望着，站在歧路的中间”（《歧路》），他变得无所依归。在给孙伏园的信中，他自陈：“我近来的思想动摇与混乱，可谓已至其极了，托尔斯泰的无我爱与尼采的超人，共产主义与善种学，耶佛孔老的教训与科学的例证，我都一样的喜欢尊重，却又不能调和统一起来，造成一条可以实行的大路。我只将这各种思想，凌乱的堆在头里，真是乡间的杂货一料店了。”[25]从这一年开始，怀疑取代了崇信，他变成了一位真正的“寻路的人”。他的“人的文学”观也随着精神的动荡、变化而被调整。

文学观的调整源自向新村的自觉告别，但有意思的是，具体的调整过程、调整情形又是由新村主义所决定的。确切地说，是新村主义更内在的三大特征影响了周作人，决定了他对“人的文学”观的调整。一是贵族性。白桦派作家倡导新村主义，但他们出身于贵族、资产阶级家庭，只是因为接受了民主主义、人道主义的洗礼，意识到了本阶级的罪恶，才开始厌弃贵族式生活，表同情于劳动人民。他们的人道主义根本上源自于贵族阶级的忏悔意识。他们舍弃财产，建立新村，让下层劳动人民到新村协同劳动，是一种贵族式的施舍行为，在本质上是为了将自我从贵族式的罪感意识中拯救出来。所以新村在实质上是贵族意识的产物。二是逃避现实的隐遁性。宫岛新三郎谈到新村时说：“逃避不合理的社会而求独清的，东洋式的隐遁思想那里依然强有力地活动着。其与东洋式思想不同的地方，只是他不是一个人遁世，而享闲居之乐，乃是几个人共同去隐居。新村究竟不过也是几个人的共同隐遁所罢了。”[26]隐遁性乃新村主义的一大本质特征。三是个人主义特性。武者小路实笃在倡导新村主义时虽不断地呼吁人类之爱，然而他“对于人类爱——即人类意识为何物，只是空想地想着，没有深加考究”。[27]他热衷的只是空想的非现实的东西，“而对于现今的社会所呈示的，实实在在的人类意识，则贻不关心。这一层是武者小路氏再大没有的弱点”。[28]由于他的人类爱、人类意识的空想性，所以新村主义在一定程度上也就沦为个人主义了。这三大特征使周作人对

“人的文学”观作了怎样的调整呢?

一是将“人的文学”观的核心从人类意志与个人意志的和谐、统一调整转换为单一的个人意识与趣味。日本《白桦》杂志创刊号扉页上写道:“白桦是依靠我们自已微弱的力量所开辟的一块小小的园地。我们想在这里种植我们彼此同意的任何东西,希望这样来尽可能利用好这块园地。但是,连我们自己也不知道我们今后要在这块园地里种植什么,怎样来利用这块园地。”经过多年探索,他们取了人道主义态度来种植这块园地,尊重自然的意志和人类的意志,努力将个人意志与人类意志统一起来,并在园地上建起“新村”。

这种态度曾得到周作人的激赏,但到1922年情况发生了变化,这一年,他开始经营起自己的园地:“所谓自己的园地,本来是范围很宽,并不限定于某一种:种果蔬也罢,种药材也罢,——种蔷薇地丁也罢,只要本了他个人的自觉,在他认定的不论大小的地面上,应了力量去耕种,便都是尽了他的天职了。”[29]周作人在这里已将白桦派“我们”的园地改换成了“自己”的园地,将种植“我们彼此同意”的任何东西,置换为“只要本了他个人的自觉”去耕种就是尽了天职。显然,周作人此时热衷的已不再是新村主义的“我们”、“人类”等虚幻的集体性概念,而是“自己”、“个人”,所以他宣称自己的园地里种植的是“文艺”,也就是个人的精神产品。他是“依了自己的心的倾向,去种蔷薇地丁,这是尊重个性的正常办法”,而反对人牺牲了个性去侍奉白痴的社会,认为“那简直与借了伦常之名强人忠君,借了国家之名强人战争一样的不合理了”,在个人与社会之间他选择了前者。

所以,他此时的“文艺”是“以个人为主人,表现情思而成艺术”,“有独立的艺术美与无形功利。”[30]这表明他的文学观开始发生变化,由“文学是人类的也是个人的”,内缩为文学是个人情思的表现。尽管他有时仍言及人类意识,但在个人意识的挤压下,人类意识的活动空间已十分逼仄。在《文艺的统一》中,他说得更清楚:“文艺是人生的,不是为人生的,是个人的,因此也即是人类的;文艺的生命是自由而非平等,是分离而非合并。”[31]

他此时已将“是个人的”作为“是人类的”的决定性条件，人类意识实际上已被抽空而失去了意义。不仅如此，他还明确宣称文艺尽管是人生的，但“不是为人生的”，这表明他已走出了文艺“为什么”的模式，不再以文艺去自觉承担为“社会”、“人类”、“人生”的任务，使文学由社会向个人退守，以书写个人趣味、个人意识为主。自此以后，“趣味”成为他的文学观及创作中出现频率最高的词汇。这种调整意味着向新村主义“人类意识”的自觉告别，但有趣的是规约这种调整的却是新村主义内在的隐遁性和个人主义倾向，这意味着，周作人实际上是从新村的外景走向了更本质性的深处。

二是为“人的文学”观引入贵族文学精神，使其贵族化。1922年，周作人在《贵族的与平民的》一文中，陈述了自己观念上的转变：“关于文艺上贵族的与平民的精神这个问题，已经有许多人讨论过，大都以为平民的最好，贵族的是全坏的。我自己以前也是这样想，现在却觉得有点怀疑。”何以生出怀疑呢？“因为我们离开了实际的社会问题，只就文艺上说，贵族的与平民的精神，都是人的表现，不能指定谁是谁非。”离开实际的社会问题来谈论贵族的与平民的精神，表明他是在抽象的意义上谈论问题，这是变化的关键所在。于是他合乎逻辑地对先前在《平民文学》中所持的区分贵族文学、平民文学的两个条件——普遍与真挚——作了否定，对平民精神与贵族精神作了新的界定。平民精神，他理解为淑本好耳所说的求生意志，贵族精神则是尼采的求胜意志，“前者是要求有限的平凡的存在，后者是要求无限的超越的发展；前者完全是入世的，后者却几乎有点出世的了”。用这种出世入世观点检视当时文学，他感到所谓平民文学与现实粘连太紧，缺乏超越意识，他认为“文艺当以平民的精神为基调，再加以贵族的洗礼，这才能够造成真正的人的文学”。否定了先前在《平民文学》中将“人的文学”界定为单纯的平民文学的观点，大胆引入贵族文学精神，使“人的文学”观的内在关系发生变化，呈现出一种由“社会”、“现实”的前台往后退守的贵族隐逸倾向。无疑，这种调整与新村主义先在的贵族性有着直接的精神联系，是新村主义的贵族

性潜在地诱导周作人的文学选择，使他不知不觉中对贵族文学生出一种亲和感，将贵族精神引入到了“人的文学”观念体系内。

三

新村主义的内在特性规约着他向新村的告别与选择，使他调整后的文学观着上了更深的新村主义色素。然而，他没有察觉出这种矛盾现象，对自己的调整很少持怀疑态度。不仅如此，这种调整后的文学观还进而成为他理解、择取中外文学时新的尺度，正如特伦斯·霍克斯所言：“当人感知世界时，他并不知道他感知的是强加给世界的他自己的思想形式。”[32]在调整后的文学观的作用下，周作人与夏目漱石、森鸥外、有岛武郎等发生了精神共鸣，在赋予他们“他自己的思想形式”的同时，又从他们那里获取了新的理论资源，进一步调整、强化自己新的文学观。

夏目漱石、森鸥外是日本余裕派文学的代表，倡导“低徊趣味”的“有余裕的文学”。1918 年周作人曾援引了夏目漱石的观点：“余裕的小说，即如名字所示，非急迫的小说也，避非常一字之小说也，日用衣服之小说也。如借用近来流行之文句，即或人所谓触着不触着之中，不触着的小说也。……或人以为不触着者，即非小说；余今故明定不触着的小说之范围，以为不触着的小说，不特与触着的小说，同有存在之权利，且亦能收同等之成功。……世界广矣，此广阔世界之中，起居之法，种种不同。随缘临机，乐此种种起居，即余裕也，或观察之，亦余裕也。或玩味之，亦余裕也。”至于森鸥外的文学，他亦认为“到底也是低徊趣味一流，称作余裕派，也没有什么不可”。[33]这种余裕文学观强调的是以文学从从容容地赏玩人生，追求文学的游戏性。

周作人在新村理想幻灭后滋生了一种把玩生活的贵族情绪，这无形中构成了他认同“低徊趣味”的余裕文学的基础。1922 年 7 月，他谈到森鸥外的《游戏》时写道：“《游戏》里的木村，对于万事总存着游戏的心情，无论作什么事，都是一种游戏，但这乃是理知的人的透明的虚无的思想，与常人的以生活为消遣者不同，虽

当时颇遭文坛上正统派的嘲弄，但是既系现代人的一种心情，当然有其存在的价值。这种态度与夏目漱石的所谓低徊趣味可以相比，两家文章的清淡而腴润，也正是一样的超绝。"[34]周作人告别新村理想后，开始向个人小天地退守，但尚未完全忘却"人生"、"社会"，更谈不上真正的"游戏"人生。而余裕派在这样一个关键时候，却向他展示了游戏文学的魅力，这无疑对他是一种诱导，一种牵引，使他意识到对于万事的游戏心情与态度，"乃是理知的人的透明的虚无的思想"，是"现代人的一种心情，当然有其存在的价值"，从而真正认同、接受文学的"低徊趣味"性，使自己的人生观、文学观进一步沿着个人主义方向滑行。1924 年，他说："我们于日用必需的东西外，必须还有一点无用的游戏与享乐。生活才觉得有意思。我们看夕阳，看秋河，看花，听雨，闻香，喝不求解渴的酒，吃不求饱的点心，都是生活上必要的——虽然是无用的装点，而且是愈精练愈好。"[35]他开始向往无用的游戏与享乐。这使我想起了夏目漱石在《〈鸡冠花〉序》中倡导的余裕论："品茶浇花是余裕，开开玩笑是余裕，以绘画雕刻来消遣也是余裕，钓鱼、唱小曲、看戏、避暑、温泉疗养都是余裕。"两相对照，可以看出周作人完全领会了夏目漱石等人的"余裕"神韵，并转化为自己的血肉了。

有岛武郎是与明治国家一起成长起来的知识分子，由于切身感受到近代文明对人的挤压，所以"不仅对明治国家，并对该社会保持明显的距离，拒绝被组织进去，一贯持批判的立场"，这种批判，目的不在于变革社会，而是自我实现，"自觉地按照自己的信念和原则来生活——在这个意义上说，可以显示出个人主义者的一种类型"。[36]自觉地将自我从社会中独立出来，拒绝被社会、国家组织进去，这种自由主义式的个人主义，对于新村理想破灭后的周作人来说，无疑是一种可以效法的生存方式。它决定了周作人对有岛武郎的好感。这种好感使周作人曾多次附录或转引有岛武郎的创作理论，如 1923 年在《有岛武郎》一文中转引了："第一，我因为寂寞，所以创作。第二，我因为欲爱，所以创作。第三，我因为欲得爱，所以创作。第四，我又因为欲鞭策自己的生活，所以创

作。如何蠢笨而且缺乏向上性的我的生活呵！我厌倦了这个人。应该蜕弃的壳，在我已有几个了。我的作品给我做了鞭策，严重的给我抽打那冥顽的壳。我愿我的生活因了作品而得改造。"[37]这段话给陷入矛盾苦闷中的周作人以巨大的冲击，无怪乎在得知有岛武郎离世的消息时，他不禁大惊，以为有岛武郎的死"不只是令我们惋惜"[38]。

那么，周作人认同了有岛武郎的什么呢？1923年7月，他在《自己的园地·序》中写道："我已明知我过去的蔷薇色的梦都是虚幻，但我还在寻求"，寻求什么？如何寻求？在结尾处他作了回答："我因寂寞，在文学上寻求慰安：夹杂读书，胡乱作文，不值学人之一笑，但在自己总得了相当的效果了。"这表明他认同了有岛武郎因寂寞而创作、以创作慰安寂寞灵魂的观点，而放弃了有岛武郎借创作鞭策自己向上追求这更为积极的一面。他只愿胡乱作文、读书，或"寻求想象的友人请他们听我的无聊赖的闲谈"。[39]将创作、读书仅视为一种艺术化的生存方式。经由有岛武郎，周作人与社会不合作的态度更加强烈，自觉地将兴趣转向历史古董与民间工艺。[40]更加相信创作只是个人自我拯救、安身立命的"胜业"。

这一时期引起周作人情感共鸣并进而作用于其新的文学观念形成的还有短歌、俳句与川柳。它们是日本民族独特的诗体，其共同特征是形式短小，表意含蓄，便于抒发个体瞬间感受。短歌"总共5句31音合成"，又称和歌；俳句则只有17个音，比和歌更短。[41]它们以诙谐、闲寂趣味为基本诗风。俳句每首有一个季题，咏叹四季物色和人事，如春水秋风种莳接木之类。川柳诗形与俳句一样短小，其特点是用俗语专咏人情风俗，加以讽刺，有江户子的余风，颇有趣味。它们与周作人的契合点是重写景物、人情与风俗，属个人化写作，不关涉社会，诙谐而富于闲情逸趣，且形式短小，便于发抒性情，捕捉刹那间的情思与偶感。

这种契合决定了周作人对它们的兴趣与爱好，并进而形成个人式理解。野口米次郎认为俳句好比一口挂着的钟，"本是沉寂无声的，要得有人去扣他一下，这才发出幽玄的响声来，所以诗只好算

作一半，一半要凭读者的理会"。[42]那么周作人是如何理会俳句等小诗的呢？一、他认为日本小诗"差不多已将隐遁思想与洒脱趣味合成的诗境推广到绝点"。[43]隐遁与洒脱趣味的结合，在他看来，是日本小诗贯通一气的诗性。二、他认为小诗颇适于抒写现代人刹那间的感兴，因为"现在我们没有再做绝句的兴致，这样俳句式的小诗恰好来补这缺，供我们发表刹那的感兴之用"。[44]三、他以为俳句等小诗看似民间文学，但实质上颇具贵族气。他说："我们也不能承认俳句是平民的文学。理想的俳谐生活，去私欲而游于自然之美，'从造化友四时'的风雅之道，并不是为万人而说，也不是万人所能理会的。"[45]在他看来，俳句是用俗而离俗，从而获取一种贵族气。四、他认为俳道是以生活为艺术，[46]热衷于渲染生活的闲寂趣味，追求诗的趣味性。

这种个人性阐释是周作人借日本小诗书写自我、清理自己思想的一种重要方式，在阐释过程中，日本小诗不仅强化了他正在形成的隐逸、非平民化思想，而且作为一种外在触媒，又进一步拓展了其情绪空间，如他的"闲寂趣味"主要便是由小诗而获取的。这样，日本小诗便转化为一种催促其新的文学思想形成的重要力量。

夏目漱石、森鸥外、有岛武郎的文学观以及俳句、川柳等，存在于各自特殊的历史语境中，总体上看南辕北辙各不相同。那么，周作人是如何将它们整合到一起的？整合体具有怎样的结构性功能呢？

夏目漱石所强调的生活的余裕心态和文学把玩生活的不触着性，使周作人不断地由社会向个人退守，而这种向个人退守的倾向，又进而在有岛武郎那里找到了回应。有岛武郎自觉地拒绝被社会国家组织进去，警惕任何社会化倾向，坚守个人化生存原则，将自我与社会相隔离，坚持为个人寂寞而写作的立场。这些观点与余裕论相结合，使得周作人将创作视为抚慰个人魂灵的重要方式。与社会的不断分离，必然带来个人的孤独寂寞，而孤寂又是日本短歌、俳句与川柳热衷的主题，这样他获得了通往短歌、俳句与川柳之路，以它们排遣心中闲寂悲哀的情绪。对短歌、俳句与川柳的玩赏本身也就意味着一种生活的余裕、艺术的余裕，也可理解为一种

非社会性的自我表现，而这种自我表现从本质上说已经转化成了一种贵族化游戏行为。由此可见，这些新的文学项，在周作人那里是相互联系的，联系的基础则是前述周作人自觉告别新村时，不自觉地由新村潜在特性那里所获取的“个人意识”与贵族倾向。换言之，周作人是以自己的“个人意识”与贵族倾向将它们联系整合到一起的，使它们构成一种共生互动的结构体。

结构主义认为：“在任何既定情境里，一种因素的本质就其本身而言是没有意义的，它的意义事实上由它和既定情境中的其他因素之间的关系所决定。总之，任何实体或经验的完整意义除非它被结合到结构（它是其中组成部分）中去，否则便不能被人们感觉到。”[47]我们由此得到的启示是，在周作人那里，夏目漱石的余裕论、有岛武郎的文学寂寞说以及短歌、俳句等的意义，是由它们共构的共生互动的结构体所决定的，上述它们各自的作用便是在这个结构体内完成的，而且结构体使他们各自的功能得以充分地发挥，由此形成了一种结构性功能力量。正是这种力量使周作人的“人的文学”观发生了质变——由度人转换为度己，由为社会写作转换成为个人写作，贵族气绅士风度的追寻取代了对平民精神的倡导。

注释

[1][2] 周作人：《最初的印象》，《知堂回想录》，群众出版社 1999 年版，第 158～159 页、第 157 页。

[3][5][7][10] 周作人：《人的文学》，《新青年》1918 年 12 月 15 日第 5 卷第 6 号。

[4] 周作人：《个性的文学》，《谈龙集》，上海书店 1987 年影印。

[6] 周作人：《儿童的文学》，收入《艺术与生活》，上海文艺出版社 1999 年版，第 23 页。

[8] [日] 厨川白村：《文艺思潮论》，樊仲云译，《文学周报》第 102～120 期。

[9] 参阅罗钢《历史汇流中的抉择》第一章，中国社会科学出版社 1993 年版。文中有如此判断：“周作人将灵肉一致作为人性的理想境界的观念，来自日本文

艺理论家厨川白村的著作《文艺思潮论》。"
[11] 转引西乡信纲等：《日本文学史》，人民文学出版社 1978 年版，第 323～324 页。
[12] [14] [15] 周作人：《新村的精神》，《民国日报·觉悟》1919 年 11 月第 23～24 期。
[13] [17] 周作人：《新文学的要求》，《艺术与生活》，上海文艺出版社 1999 年版，第 19 页、第 16～17 页。
[16] 周作人：《新村的讨论》，《批评》1920 年 12 月 26 日第 5 号。
[18] [19] [20] [日] 坪内逍遥：《小说神髓》，刘振瀛译，人民文学出版社 1991 年版，第 22～23 页、第 53～54 页、第 30 页。
[21] 周作人：《新村的理想与实际》，《艺术与生活》，上海文艺出版社 1999 年版，第 218 页。
[22] 周作人：《日本的新村》，《艺术与生活》，上海文艺出版社 1999 年版，第 204 页。
[23] 胡适：《非个人主义的新生活》，《时事新报》1920 年 1 月 15 日。
[24] [26] [27] [28] [日] 宫岛新三郎：《现代日本文学评论》，张我军译，开明书店 1930 年版，第 162～163 页、第 163 页、第 160～161 页、第 162 页。
[25] 周作人：《山中杂信·一》，1921 年 6 月 5 日，《雨天的书》，中国文联出版公司 1993 年版，第 116～117 页。
[29] [30] 周作人：《自己的园地》，《自己的园地》，人民文学出版社 1998 年版，第 6 页、第 7～8 页。
[31] 周作人：《文艺的统一》，《自己的园地》，人民文学出版社 1998 年版，第 25 页。
[32] [47] [英] 特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海译文出版社 1987 年版，第 3 页、第 8～9 页。
[33] 周作人：《日本近 30 年小说之发达》，《艺术与生活》，上海文艺出版社 1999 年版，第 145～146 页。
[34] 周作人：《森鸥外博士》，《自己的园地》，人民文学出版社 1998 年版，第 137 页。
[35] 周作人：《北京的茶食》，《雨天的书》，中国文联出版公司 1993 年版，第 41 页。
[36] [日] 加藤周一：《日本文学史序说》，叶渭渠、唐月梅译，开明出版社 1995 年版，第 351 页。
[37] [38] 周作人：《有岛武郎》，《自己的园地》，人民文学出版社 1998 年版，

第 141 页、第 139 页。
[39] 周作人：《自己的园地 · 序》，《自己的园地》，人民文学出版社 1998 年版，第 3 ~ 5 页。
[40] 参见周作人《玩具》，《自己的园地》，人民文学出版社 1998 年版，第94 ~ 97 页。
[41] 周作人：《日本的诗歌》，《艺术与生活》，上海文艺出版社 1999 年版，第 118 页。
[42] [43] [44] [45] [46] 周作人：《日本的小诗》，《艺术与生活》，上海文艺出版社 1999 年版，第 126 页、第 128 页、第 130 ~ 131 页、第 131 页、第 131 页。

（原载于《文学评论》2004 年第 3 期，人大复印资料于 2004 年第 7 期转载。）



论中国“自由”派文学

陈国恩

“自由”派文学，作为一脉文学支流贯穿于大半部中国现代文学史，这该是一个事实。它在思想和艺术上都有自己独立的追求，它与别的文学思潮，尤其是作为文学主潮的左翼文学保持着矛盾统一、共存互补的关系。对于这样一种文学思潮，我们应当正视它的存在，并进行实事求是的研究，全面检讨它的成因、基本格局、思想艺术特点，以及与别的文学思潮的种种关系，从而更深入地把握新文学曲折前进的历史规律，并从中获取一些有益的经验教训。

一　“自由”派文学的基本格局

“自由”派文学，是现代中国介于左右两极社会力量中间的一种特殊的文学思潮。从属于这一思潮的作家，一般都深受西方自由主义思想的影响，在社会革命时期他们力图超越政治斗争，保持个人独立和思想、创作的自由。他们的“自由”观与五四精神有着内在的联系，两者都是反对思想束缚，追求个人的解放的。但彼此也有重大差别，这便是五四自由主义文化思潮兼顾了个人和社会两个方面，它要通过个性解放、人的自觉达到改造社会的目的，因而反映了这一文化思潮的五四文学具有鲜明的入世精神和很强的使命意识。“自由”派文学之“自由”，则是一群文化人在启蒙运动转

向低潮、政治斗争日趋尖锐的形势下，对五四自由主义文化思潮有所取舍，即削弱了它对社会承担的责任，只把它用做维护个人尊严和自由的一种手段，因而这些人一般表现出疏远时代以扩大个人心理自由空间的倾向。

“自由”派文学的形成始于《语丝》的分化。此前《新青年》分裂，以胡适为首的一批人钻进故纸堆去搞国学研究，提倡好政府主义，产生了“自由”派的学术，而新文学总体上仍是面对来自复古势力挑战的反帝反封建的革命民主主义文学。至“语丝”派分化，才从根本上改变了新文学的格局。先是在反对北洋政府镇压学生的运动中鲁迅和林语堂的态度出现了微妙差异。稍后，“四·一二”政变彻底轰毁了鲁迅的进化论思路，使他转向共产主义，与创造社、太阳社经过一番论争，携手倡导左翼文艺运动。而国民党政府则发动文化围剿，欲将它扼杀在萌芽之中。在这进步与反动、光明与黑暗的交战中，周作人、林语堂等人坚持个性主义的立场，正式与鲁迅分道扬镳，创作中表现出既反对国民党政府的专制独裁，又不赞同“革命文学”和稍后的左翼文艺运动的党派色彩的倾向。这标志着介于“革命文学”与当局的文艺政策及其御用文艺之间的“自由”派文学正式面世。因为是反封建专制的，所以“自由”派文学没有完全背离五四的传统，也正因为对左翼文艺运动抱着偏见，所以它没能跟上新的文艺潮流，结果成了两面都不合拍的一个音符。

“自由”派文学一直延续到中华人民共和国成立前夕。在这不太长的时期中，它处于左右两极的夹缝中，是一个不容小觑的中间派文学阵营。就其内部构成而言，则又大致可以分成两股力量。一是中间偏右的，以胡适、梁实秋为代表。胡适喜议政，追求民主宪政的理想。他著文揭露国民党政府侵犯人权，甚至矛头直指蒋介石本人。不过这至多只能算是诤友式的直谏，骨子里是希望当局争点气，改良统治的方式。胡适创作成绩不大，但他堪称这一路文化人的思想领袖。梁实秋强调文艺的自由，要文艺表现普遍的人性。他反对当局搞“文艺政策”，当然更不满意左翼文学的宣传“主义”。他认为做政治工具的文艺没有价值。

二是以周作人、林语堂为代表，基本队伍包括京派、“论语”派、“第三种人”、新月派和现代派的部分成员，到20世纪40年代则有更为超然于政治的张爱玲和钱钟书等。这部分人是自由派文学的主体。他们不满左翼理论家限制创作自由，但与当局存在着更为尖锐的矛盾，其文艺思想的代言者先是周作人，后是朱光潜，而与左翼文艺界展开一场影响很大的文艺思想论争的，却是胡秋原和苏汶。

周作人是京派的核心，又是“论语”派的后台。《语丝》分化后，他文学观上逐渐转向追求闲适的趣味，认为文艺只能怡悦人情，增加知识，而觉世的效力则一点没有。这样的观点自然要招致重视文艺社会功利性的左翼方面的批判。但由于他反对封建独裁，与当局的矛盾尤为尖锐。周作人曾先后愤怒谴责北洋政府镇压学生运动和国民党的背叛革命，20世纪30年代初似乎消沉起来，但直至下水附逆前，其反封建的立场没有改变，因而对社会的黑暗面仍以其特殊的方式常表示出不满来。朱光潜受克罗齐等人影响，从审美心理学的角度提出美是非功利性的，主张艺术的理想是距离适当，推崇“静穆”为诗美的极致。他的观点为文学超越现实政治提供了理论依据，是继周作人之后京派作家群的一面理论旗帜。

值得注意的是，“自由”派作家中凡埋头创作的，一般没有卷入论争，有些还以其创作实绩赢得了各方的认可。如老舍，他在20世纪30年代显然采取了一种自由知识分子的立场，既揭露现实黑暗，又对马克思主义存在着误解(《猫城记》)。但由于《骆驼祥子》等作品的成就，他受到广泛好评，并在抗战初成了国共两党都能接受的人物。只有那些敢于公开亮出自由主义旗号的，才成了众矢之的。这除了周作人等，就是胡秋原和苏汶。

“左联”在批判胡秋原、苏汶之初，把他们当成了比民族主义文学更危险的理论敌手，因为他们反对将文学当做政治的工具：“艺术虽然不是‘至上’，然而决不是‘至下’的东西，将艺术堕落到一种政治的留声机，那是艺术的叛徒”[1]；并且指责左翼理论家的“除了武器文学之外，其他的文学便什么也不要”，使“第三种人”只好长期地搁笔[2]。其实，胡秋原的文章首先是针对民

族主义文学运动的，由于他的基本观点是反对政治干涉文艺，所以也表达了对左翼文艺理论的不满。苏汶继胡秋原之后出来应战。他认为“第三种人”，所谓“作者之群”被迫搁笔，是由于左翼理论家“用狭窄的理论来限制了作家的自由”，而你若要自由，那就“先承认了自己是资产阶级的作者之后才放你走”，“不承认，那就永世也不放你自由”[3]。苏汶怕被冠以“资产阶级的作者”，由此表明他的确是采取了“第三种人”的立场。左翼理论家在阶级斗争异常激烈的年代要求文艺发挥战斗的作用，有其历史的合理性，但看不到艺术有自己的特殊规律，更没有从统一战线的观点肯定自由人和“第三种人”有反对“资产阶级”和反动当局的一面，只盯住其“死抱住文学不放”这一点，用教条主义的方式加以批驳，这不能不说是一个失误。后来虽有哥特的《文艺战线上的关门主义》一文对这一失误提出批评，冯雪峰也承认钱杏邨、瞿秋白的观点有片面之处，并声明“我们不把苏汶先生等认为我们的敌人，而是看作应当与之同盟战斗的自己的帮手”[4]，但总的看，“左联”并没有完全根除关门主义和宗派主义的倾向。

随着时局的发展，“自由”派文学处于不断分化和重新组合的过程中。有些作家开始采取自由主义立场，但后来很快成了左翼文学的同盟军，如巴金；有的经过艰苦的心灵挣扎，走上了革命的道路，如何其芳。有些作家从同情革命到倾向“第三种人”，后来在民族危亡关头又转到进步文化阵营，如戴望舒。有些“自由人”则不久后依附于当局，如胡秋原，有的甚至在抗战时当了汉奸，如周作人、苏汶。但也有一些作家始终坚持超党派的中间立场，如沈从文、朱光潜，到20世纪40年代中期，其自由主义的文学思想反而日见鲜明和自觉。“自由”派文学正是在这种错综复杂的分化组合中呈现出整体上的一致性。但到了40年代后期，“自由”派文学不可避免地趋于瓦解了。原因是国民党政府的腐朽本质进一步暴露，人民解放战争节节胜利，自由主义者在政治上已没有独立的出路。以胡适为代表的一批人彻底倒向国民党，而绝大多数的自由作家基于他们一贯的要求民主、自由的立场，先后选择了靠近中国共产党的光明前途。其中部分作家，在中华人民共和国成立后还迎来

了新的发展机遇。

二 “自由”派文学的思想特征

“自由”派文学的思想基础是来自西方的人文主义，反映在它的政治理念上，是民主政治，落实到伦理观，便成了“个人主义的人间本位主义”。这些都是五四时期反封建的思想武器，因而“自由”派文学与五四文学有着精神上的亲缘关系。而它之所以从主潮文学中分离出来，则主要起因于五四启蒙运动自身的局限。这个局限，就是启蒙运动的根本目标，即改造国民性，事实上难以依靠启蒙运动自身完全实现。其根本原因，就在于阿Q读不懂鲁迅的小说，启蒙思想对他如同隔靴搔痒，毫无影响，因而鲁迅等启蒙运动的先驱想借助文艺改造沉默的国民灵魂的理想终成画饼，个性解放的思潮始终只局限于知识分子的圈子里。诚然，这说起来已是了不起的成就，并且可以指望新的思想意识从知识分子阶层向下层民众慢慢地渗透，从而最终改造中国社会的旧的思想基础。但中国的状况等不及这一漫长的进程，更主要的是为数众多的像阿Q这样的落后群众，要使他们真正觉悟，首先必须改变其社会地位，使他们具备接受新思想的主观条件。因而，若要比较充分地完成启发民众觉悟的任务，历史注定了要经由思想革命和社会革命交替进行的过程。就是说，在20世纪20年代的条件下，启蒙运动已取得了重大成就，但由于它内在的那种局限性，加上马克思主义的广泛传播和阶级矛盾、民族矛盾的激化，它必然要被无产阶级解放运动所取代。因为只有在后一种革命中，思想麻木而渴望改变自己命运的落后群众由于看到这一革命能给他们带来实际的好处才能被动员起来。鲁迅从早期认为要改变人的精神必须仰仗文学，到后来说文学的威力远不能跟大炮相比，这不仅仅是文学观念转变，更重要的是他在事实面前改变了对启蒙运动的态度。总之，在当时中国教育远没有普及、群众普遍不觉悟、封建意识还根深蒂固的条件下，只要是坚持“立人”这一启蒙运动的根本目标者，他迟早要从思想启蒙的立场转向社会革命，成为一个革命文学家，因为这样的革命运

动是他最终实现启蒙目标不可缺少的关键环节。

但问题在于，阿Q这样的落后群众一旦参加社会革命，他们身上的革命潜力会充分调动起来，而他们没有经历人的启蒙阶段的弱点也会逐渐暴露出来。他们的阶级意识由于没有人的自觉精神做基础，往往比较空洞抽象，对革命的理解是肤浅片面的，很容易产生封建性的盲从和个人崇拜。革命队伍中经常出现的教条主义、宗派主义和封建残余意识，社会基础就是这种阿Q式的精神。这些不良倾向在民主革命时期也曾引起过人们的警惕，不断地有所克服。但由于当时首先要动员民众进行阶级斗争，推翻旧的制度，所以尚不具备条件在广泛的范围内同时完成思想启蒙的任务。要弥补这一欠缺，显然有待于新的历史机遇。

当启蒙运动转向低潮，社会革命占据了历史舞台的中心时，以启蒙为主要内容的思想革命传统就面临着艰难的选择：要么坚持原来的通过人的解放实现社会变革的路线，遭受被社会革命时代冷落的命运；要么跟上时代的步伐，转向无产阶级解放斗争。这样的转变实际上是在新的时代条件下，五四思想革命传统合乎历史逻辑的发展。最先传达出这一信息的是创造社的“转换方向”，但创造社的几篇文章粗暴地割断了革命文学与五四文学的联系，以致鲁迅也成了“封建余孽”，“二重反革命”。真正继承并超越五四思想革命传统的恰恰是鲁迅。他接受了马克思主义，但又吸收了五四启蒙的成果，把人的自觉精神与阶级斗争学说结合起来，使马克思主义成了指导他革命实践的活的灵魂。

“自由”派文学从主潮中分化出来，就是因为时代已前进到社会革命阶段，一部分作家仍坚守着启蒙主义的立场，信奉西方式的民主理念和个人本位的伦理原则。个性主义固有的叛逆性既难为反动当局所容，它的主张宽容，反对思想统一和暴力革命，要求言论和创作自由，又与无产阶级社会革命的原则相抵触。后者为其本身的性质、任务所规定，要求有统一的指导思想，要求文艺成为教育和动员群众、打击敌人的有力武器，要反对个人主义，要进行武装斗争，所以必然要在文艺战线上驳斥自由主义的论调。这样，“自由”派作家陷入了左右受敌的尴尬境地，“自由”派文学也就成了

有别于左翼文学和右翼御用文学的一种独立的文学思潮。

“自由”派文学内部有不同的倾向，但正是在这中间派的位置上，人们得以透过它的内部分歧，看到它总体上的思想特征。这些特征归纳起来，大致有三个方面。首先，是它把文化斗争与社会革命运动分离开来，主要承担反封建的任务。比如，周作人在20世纪30年代一如五四时期，抨击礼教，反对复古、缠小脚、吸鸦片、纳妾，对道学家的维持风化和当局的提倡读经怒形于色，偶尔也忘记了不谈时事的座右铭而要向思想专制发表一点不满的意见。林语堂提倡幽默，按鲁迅的说法，也是因为在那样一个时代，既不愿做文字狱的牺牲品，心中又有一口闷气，要借着幽默哈哈地吐它出来。不过他们又总是打定主意不谈政治，尤其不愿跟在左翼文艺运动后面去反映人民大众的心声。反封建，意味着“自由”派文学与左翼文学有建立统一战线的思想基础，但它只要求个人的自由，又使它与后者存在着矛盾。由于时代的中心话题已是革命，所以“自由”派文学的反封建主题再难引起五四时期那种强烈的反响，它的确遭受了被新的时代冷落的命运。

至于不那么直接地表达思想观点的文学创作，情形就有所不同。初版《骆驼祥子》在描写黑暗世道如何把一个纯朴的农民逼成一个没有了灵魂的鬼的同时，也展示了祥子性格中小生产者的重大弱点。这后者是直接继承五四文学改造国民性主题的。由于这一主题已不那么合乎时宜，小说受到了一些批评。但它有力地揭露了旧社会的罪恶，瑕不掩瑜，批评是善意的。老舍也愿意听取批评，后来对作品痛加删改，加强其批判社会的力度，淡化了启蒙的内容。初版《雷雨》在序幕和尾声中传达出浓重的宿命观念和人道主义精神，表明作者也有自由知识分子的倾向。曹禺后来多次修改，思路基本上与老舍修改《骆驼祥子》一致。他俩肯接受左翼的批评意见，因而无愧于进步作家的称号。

“自由”派文学的第二个思想特征，是大量表现关于人性的主题，尤其是强调自然人性的优美和乡村民风的淳朴。沈从文30年代陶醉于湘西一角，描写下层民众顺应自然、重义轻利的生存方式，以此为参照抨击都市文明的堕落。废名继续着20年代开始的

那种文风，写儿童的稚拙可爱，老人的宽厚慈祥，是一幅田园牧歌式的画卷。这些作品字里行间也有淡淡的忧愁和落寞，透露出作者在风雨如晦的年头疏远时代去追求那似海市蜃楼般的美的无奈。他们珍惜生命的价值，追求人性的完善，左翼不满意的正是这一点，常批评其缺乏时代气息。但不能否认这些梦想和悲悯是属于现代人的，自有它人道主义的积极意义。

“自由”派作品中争议较多的是现代派诗。向来一提现代派，人们多会联想起消极、颓废，甚至认为它反动。确实，不少现代派诗表达了悲哀、失落、迷惘和无奈的情绪，所展现的人生也较为灰暗。但应该看到，这是人的消沉和现实固有的灰暗。在那样的世道中，有人走上革命道路，有人借得芦笛一支吹奏出反抗的心声和对光明的渴望，也有人用笔写下他沉重的叹息。如果不是教条式地把人当做超凡人圣的神灵，就应该承认人是复杂的。他会拍案而起，也可能痛苦地彷徨，而彷徨未必就意味着颓废。鲁迅的《野草》曾被钱杏邨批得一无是处，甚至说它引着青年走向死亡之途（钱杏邨：《死去了的阿Q时代》）。钱君的失误就在于他不理解人性的复杂和文艺的特点，一声叹息就是落伍的证据，结果反而暴露了他自己情感世界的贫乏。实际上，中国的现代派诅咒着黑暗，间或也感到无奈，骨子里却是在企盼一个辉煌的黎明。他们大多是佯装的颓废者，本质的寻梦人。颓废的表象与追寻的精神之间，容纳了现实的复杂情势在人心中的投影，还有人的自尊和对未来的憧憬。若说他们有局限，那也是普通人有时免不了的局限。

“自由”派文学的第三个思想特征，是在文学批评中提倡宽容的精神。这原是自由主义思想承诺对他人自由权利的尊重这一精神的体现。周作人在《文艺上的宽容》一文中写道：“文艺的生命是自由不是平等，是分离不是合并”，“批判是印象的鉴赏，不是法理的判决”，“主张自己判断的权利而不承认他人中的自我，为一切不宽容的原因，文学家因过于尊信自己的流别，以为是唯一的‘道’，至于篾视别派为异端，虽然也无足怪，然而与文艺的本性实在很相违背了”。这些观点，本是他早期文艺思想的重要内容，影响所及，成了后来许多“自由”派批评家所遵循的批评原则。

“自由”派的文艺批评一般回避了政治上的问题，而是探讨作品的技巧得失，艺术高下，情调优劣，追求批评文字本身的美感，其佼佼者如李健吾的印象式的批评，这除了受批评对象本身的优点在艺术方面这一因素的制约，主要就是由于贯彻了“宽容”的精神。“宽容”，与阶级斗争学说大相径庭，但它无疑反映了现代人在否定了封建文化的前提下，对自我人格的自信和对他人人格的尊重，具有现代的性质。

综上所述，“自由”派文学的思想特征必须放到社会革命和思想启蒙彼此交替的历史过程中来评价。思想启蒙和社会革命的历史实践各有其伟大的功绩和时代的局限。倘若单纯地用思想启蒙的视角，就会掩盖“自由”派文学在阶级斗争如火如荼的年头，疏远了时代的不足之处，把它评价高了，反映出来的正是思想革命的原则在社会革命时期的局限性。而用当时简单化了的社会革命的观点，则会以革命的名义把“自由”派文学不满现实、反对封建专制的积极一面也一概否定，暴露的也正是一些革命者在文艺界一度推行的教条主义、宗派主人和关门主义之类的失误。如今，我们已有条件把思想革命的原则和社会革命的原则整合起来，即能动地掌握马克思主义，用一种与新的时代相适应的历史观来审视“自由”派文学，那就是既肯定它的反封建、争民主，具有现实意义，它对生活的真诚热爱，对人性的多方探索，把人的自觉当做理想孜孜以求，是一份宝贵的精神财富；同时又应看到左翼文艺界对它的缺陷提出批评，是基于一种崇高的历史使命。这些批评前后综合起来，有一些颇中肯的意见，是中国马克思主义文艺思想的重要组成部分。当然，那时如能用更深远的眼光，从艺术规律出发采取实事求是的分析态度，无疑会产生更为积极的效果。

三　“自由”派文学艺术成就

“自由”派作家非常重视艺术自身的价值和它的独立地位，因而“自由”派文学的主要成就还在艺术方面。最引人瞩目的是它始终保持了一种开放型的文化气度，古今中外的优秀文化成果以不

同的比例，在众多自由作家身上融合成各具特色的风格，其中尤以中西文化的融合为出色。散文方面，周作人那段有名的“在江村小屋里，靠着玻璃窗，烘着白炭火钵，喝清茶，同友人谈闲话”，颇能代表他这一路文章的情调。这里面有英国的随笔的成分，也有中国晚明小品的笔意。前者，鲁迅翻译的厨川白村《出了象牙之塔》界说为“如果是冬天，便坐在暖炉旁边的安乐椅上，倘在夏天，便披浴衣，啜苦茶，随随便便，和好友任心闲话，将这些话照样地移在纸上的东西，就是 Essay（随笔）”。这该首先是一种艺术化的人生态度，要具备闲适的心态、丰富的情趣、博学的智慧，能在任心闲话的语调里包含深刻的意味。周作人的话几乎是其翻版，他在《美文》中说的所谓“其实简明便好”，也是这种意思。至于晚明小品，周作人看中的是其“独抒性灵，不拘格套”，“信口信腕，皆成律度”。他推崇公安派的清澈流畅和竟陵派的奇僻艰涩，并认为张宗子（张岱）集两者之大成。张岱的《陶庵梦忆》和《西湖梦寻》记风物、叙人情的那种平淡质朴又情趣盎然的笔调已经化在他的文章中。但周作人实在还是个现代的人。他用西方人文主义的观点重塑孔孟形象，突出他们的平易作风、自然人性和民本思想，剔除了后儒渲染太过的道学气。也是在人文主义思想指引下，他接近了反正统的、给了人们一点心灵自由的佛道之学，并标榜言志派文学的价值远在载道派之上。他自称是个中庸主义者，但又说：“我所根据的不是孔子三世孙所做的哪一部书。”[5]这最可表明他现代人的灵魂在士大夫的趣味里活着。周作人手段高明，把英国随笔、晚明小品和现代人的意识熔为一炉，创造了他所独有的朴素而耐读、清爽而含涩味的谈话风散文，奠定了他在新文学中的大家地位。林语堂折服这谈话风，特拈出“情调”两字来品评文章的优劣，他的散文自然也是属于这一路。而其所依凭的，当是他对西方文化的精通，又在周氏兄弟的影响下，由袁中郎及于苏东坡、陶潜，直至道家哲学，一路寻将过去，于心了然。他在自传中说：“我的最长处是对外国人讲中国文化，而对中国人讲外国文化。”又在《四十自叙诗》中说：“近来识得袁中郎，喜从中来乱狂呼。”他的国学根柢难与周作人相匹，可他陶醉于中西文化，把

两者融和起来，写任心闲话的“絮语”散文而臻于炉火纯青，是有目共睹的。所不同的，按郁达夫的说法，是他喜说幽默，多了些牛油气。稍微晚出的梁实秋，有《雅舍小品》，笔调相似，成绩亦不在周、林之下。

“趣味”在京派作家群中是一个很关键的美学范畴。其要旨在不教训，只以明净的心去体悟大到宇宙小至苍蝇的万物，于平凡中捕捉灵性，自然中显出素雅来，求一个“真”字，并兼有一点“余情”。这要有渊博的学识、深厚的修养、谦虚和真诚的内美做根柢。趣味经周作人等提倡，到废名、沈从文的小说，借助风物的描绘和淡淡的情节，便转化为诗的意境。废名的小说，几乎由周作人包做序跋。在《竹林的故事·序》中，周作人写道：“冯君从中外文学里涵养他的趣味，一面独自走他的路，这虽然寂寞一些，却是最确实的走法。”《竹林的故事》带点仙气，而《桃园》、《菱荡》等，在风俗画卷中展现心灵的美好。他的笔法简约质朴，就如他自称的：“就表现的手法来说，我分明受了中国诗词的影响，我写小说同唐人写绝句一样，绝句二十个字，或二十八个字，成功一首诗，我的一篇小说，篇幅当然长得多，实是用写绝句的方法写的，不肯浪费语言。”又说《菱荡》“真有唐人绝句的特点”[6]。这话可信，无论竹林、茅舍、桃园、菱荡，他写来或渲染青春气象，或化出淡淡的忧愁，情景交融，真可当唐人绝句来读。沈从文小说的诗意不像废名的清涩，显得明净多了。如《边城》于清溪、翠岩、白塔、渡船之间，衍化出一个优美而悲凉的爱情故事。姑娘那么纯，小伙那么痴，老人那么慈祥，民风那么古朴，可最后一场风雨，白塔倒了，爷爷死了，丢下个翠翠孤零零去等那不知回不回来的傩送。结局说不上悲惨，可老让人觉得心里粘着块湿漉漉的面糊扯也扯不下，我想，就因为是作家把故事和人写得太美了。这样的情调是富于东方特色的，所谓“乐而不淫，哀而不伤”便是，明净中含了点难以排遣的忧伤。不过里面也有现代人的精神，他说：“我只想造希腊小庙”，“这神庙供奉的是‘人性’”[7]。可见作为一个“对政治无信仰对生命极关心的乡下人”[8]，沈从文用人性的尺度写人状物抒情，把滥觞于五四的浪漫抒情小说推向一个

新的诗化、散文化的阶段。

“孤岛”时期的才女张爱玲与京派少瓜葛，可她的好处也在能将传统与现代熔于一炉，而且是在现代人的意向中更多地化入了传统的笔致，构建了她鲜明的创作个性。《金锁记》开头是：“三十年前的上海，一个有月亮的晚上”，结尾又说到“三十年前的月亮早已沉了下去，三十年前的人也死了，然而三十年前的故事还没有完——完不了。”尤其好在一个悲惨的故事后这轻轻道出让人心里猛地一紧的“完不了”。特别为人称道的是她的意象艺术，表明她对色彩和情绪非常敏感，能从平常的景物间领悟出微妙而新鲜的关联。至于学者型的作家钱钟书，众所周知，他的《围城》里的幽默和比喻是在中西文化的交汇中迸溅出来的智慧的火花。

比较起来，左翼作家借鉴外国文学，主要为了增强反映生活的力度，而“自由”派作家则以表情达意的需要为准。外国文学的技巧与观念和中国的社会现实有不同的文化背景，作家即使掌握了，还有一个如何改造使之适用于反映生活的困难环节，而“自由”派作家只求外来因素与自己的性情谐和，写生活也只写自己熟悉的，允许感情到一切想象上去散步，这就占了便宜。所以，中西文化的融合，左翼作家也有出色的，且有巨著如《子夜》，但总的看不如上述“自由”派作家弄得圆熟，有了一种融两者为一体的“情调”。

同时，左翼文学受主题和题材的限制，偏重于吸收批判现实主义和苏联社会主义文学的成果，对于别的西方文学流派一般只偶尔取其技巧一用。“自由”派借鉴西方文学的范围则广泛得多。比如，现代派小说用意识流和日本新感觉派手法来表现十里洋场的生活快节奏，给人一种摇滚乐的声色刺激。虽不能说很成功，但它的探索丰富了新文学的表现技巧。施蛰存受弗洛伊德的影响，由于他善于用中国传统文学的素养加以调和，所以比别的现代派小说家高出一筹。他的作品具有心理深度，有时带点魔幻的色彩，可不疯狂，大多数写得含蓄朦胧，有一种婉约的美。现代派诗艺术上的成就也不容忽视。它突破了传统的时空观和表现手法，前进到整体象征、观念的奇特联结、隐喻，时空颠倒、思维跳跃等，由此突入人

的意识深处，发掘刹那的直觉和联想，创造出一个新奇的诗的世界。这主要受法国象征派的影响，要读懂它，得首先了解它的特点，而且是对读者自己艺术素养、想象能力的一个考验。虽然也有一些太生硬的作品，但到戴望舒，基本上已把新月派的格律，象征派的技巧和中国传统婉约词的情韵综合起来，使现代派的诗艺达到了一个新的水平，并进而转向散文美的方向。话剧的成就以曹禺为最。他从古典主义转向表现主义再转向契诃夫，话剧这一舶来的艺术样式经他之手成了民族文学的一朵奇葩。这些表明，“自由”派向异域吸取营养是极其广泛的。

“自由”派文学以艺术为目的，这不是说作家不关心人生，而是指他们写作时首先考虑写得好，要灵动而不滞碍；至于作品对人生的影响，那是自然而然地发生，而且仅限于打动人心，让心灵净化或使人增加知识。这种为艺术而艺术但又不否定艺术中有人生的态度，给了他们创作时所必需的“余裕”，是其艺术上取得较高成就的重要条件，也是他们产生自觉的文体意识的一个缘由。重视文体，是现代文艺观念的重要标志。在古代，文体仅是达意的手段，没有独立的价值。而在现代人的眼中，文体本身就是美，是在内容和形式、情调和手法的和谐中呈现出来的作者的人格，是作家献身于艺术、刻意创新精神的自然流露。周作人赏识“涩味与简单味”，林语堂看好“情调”，废名把小说当诗来写，施蛰存引进心理分析的方法，都体现了自觉追求有个人特色的文体。而沈从文执意打破“理论”、“指南”、“作法”之类的框框，写出章法多变、故事不落俗套的小说，连佛经掌故到他手里也能翻出新意，使人“明白死去了的故事，如何可以变活的，简单的故事，又如何可以使它成为完全的”，[9]凭这个，他获得了“小说的魔术家”的称誉。换个说法，他就是尝试多种写法并各有所成的出色的文体家。

“自由”派文学各式体裁中都有堪称典范的传世之作。人们也许有理由批评它们缺乏时代气息，但不能否认它们以自己的方式关心生命、热爱人生、憧憬未来，并以其艺术上的成就而超越了时代。

四 “自由”派文学的历史地位

“自由”派文学从主潮文学中分离出来，处于受冷落的边缘位置。但它作为一脉重要的支流，与代表文学主潮的左翼文学和40年代的解放区文学、国统区革命民主主义文学又始终保持着矛盾统一、共存互补的关系。

在“自由”派文学形成的初期，左翼文艺阵营通过与它的论争，促进了马克思主义文艺思想的广泛传播。“自由”派文学在它的文艺观点受到左翼批判的同时，反过来也以其对艺术特性的重视和追求艺术自身的价值促使左翼文艺批评家在一定程度上纠正了简单地把文艺当做“煽动的工具”和“政治的留声机”的偏颇，开始注意到艺术是一种特殊的意识形态，有它自己的规律。这客观上有利于中国马克思主义文艺思想的趋向成熟。

“自由”派文学疏远政治，不太关注时代的重大问题，可它在反封建、争民主方面与左翼文学持同一步调，并以自己对人性的探索、自然美和风俗民情的生动表现，珍重生命，与左翼文学的重大题材相映成趣，拓展了新文学的艺术空间，丰富了新文学的内容。

“自由”派文学以一种比较宽泛的正义立场揭露黑暗，企盼光明，以真诚的愤怒和博大的爱心，经受了时间考验，到如今许多作品仍能赢得读者的普遍喜爱。这表明创作是作家思想、情感、审美趣味高度和谐的心智活动，必须给作家想象、幻想的自由和心理的余裕，不能用清规戒律束缚他的创造才能，不能强令他去表现自己不熟悉的题材，采用与他的情感和审美习惯不相适应的方法。只要是贯注了真实的感情，写得生动真挚，哪怕是凡人琐事也能闪出艺术的光辉，成为不朽的珍品。“自由”派文学在这方面所取得的成就，有助于人们以它为鉴反思部分左翼文学作品艺术上的缺陷，如缺乏真情实感、概念化、脸谱化、形象不生动、没有艺术感染力等，并认真总结其中的教训。而左翼文学在展现广阔的生活画面、提出重大的社会问题等方面所取得的成就，同样可以作为一面镜子，反映出“自由”派文学时代气息不浓、作品格局一般偏于狭

小的不足。

“自由”派文学的实践，说明在人生与艺术的统一中求美，这曾被瞿秋白嘲笑为“抽象的美，无所附丽的美”，[10]是艺术家的天职，决非他的耻辱。优秀的艺术是时代的产儿，又是属于将来的，诚如列宁所说，托尔斯泰“宣传了世界上最混蛋的东西——宗教”，但“他的遗产之中也有并不曾过去的而是属于将来的东西”。部分左翼文艺批评家所犯的错误，就是以“真”和“善”取代“美”，否认“美”具有超功利、超时代的性质，并且把“真”理解为不含作者主观能动性的照相式的反映，把“善”解释为直接为某一项政治任务服务，结果连《阿Q正传》这样的名著也被宣判了死刑。“自由”派文学的经验可以纠正那种忽视甚而否认“美”的独立价值的片面之见。但另一方面，“自由”派文学又存在以“美”取代“善”的倾向，降低乃至否认文学的社会功能，即所谓“觉世的效力一点没有”。这种理论上的片面性原本也正有赖于吸收左翼文学自觉承担时代使命的优点来补救。不仅如此，“自由”派文学所营造的“美”，一般是阴柔之美，还必须与左翼文学的一些优秀之作所展示的阳刚之美配合起来，才能相对完整地勾画出新文学的丰富多彩的总体风貌。

不过事实是，“自由”派文学作为一种特殊的文学思潮，在很长的时期内没有引起人们应有的重视，甚至根本否认它独立地存在这样一个事实。其中的原因，当然是由于社会革命时代，阶级阵线分明，矛盾极为尖锐，革命阶级在政治上需要最大限度地争取中间力量来打击国民党独裁统治，一些革命者就反对中间派作为一支独立的力量游离于左右两翼之间，因而也不允许有“自由”派文学存在。但正是在这里，一些左翼文艺批评家暴露了受“左”倾思潮影响的简单化毛病，这就是思想方法上的形而上学，不是革命便是反革命，否认有中间状态；指导思想上超越了新民主主义阶段，把资产阶级、小资产阶级也当成了革命的对象。这种“左”的倾向影响殊为深远。可是主观愿望终究不能代替客观事实。事实正像张闻天所指出的那样，在两大对抗阶级之间的确有大批“第三种人”，在左翼文学和右翼御用文学之间也确实存在着“第三种文

学”，问题仅仅是如何争取，使之成为革命阶级的同盟军。

今天，当人们从一个更大的时间框架中来考察新文学的历史时，承认存在着一个“自由”派文学思潮大致已不成其为问题。重要的倒是应从它与左翼文学思潮的共存互补关系中得出一些经验教训，更为妥善地处理好文学的功利性和艺术性的关系，以推动文艺创作的繁荣与发展。

注释

[1] 胡秋原：《阿狗文艺论》，《文学运动史料》第3册，上海教育出版社1979年版，第118页。

[2] 苏汶：《“第三种人”的出路》，《文学运动史料》第3册，上海教育出版社1979年版，第162、173页。

[3] 苏汶：《“第三种人”的出路》，《文学运动史料》第3册，上海教育出版社1979年版，第170～171页。

[4] 冯雪峰：《关于“第三种文学”的倾向与理论》，《文学运动史料》第3册，上海教育出版社1979年版，第190页。

[5] 周作人：《谈虎集·后记》，北新书局1928年版。

[6] 废名：《废名小说选·序》，《冯文炳选集》，人民文学出版社1985年版，第394页。

[7] 沈从文：《从文小说习作选·代序》，《沈从文文集》第11卷，花城出版社1984年版，第42页。

[8] 沈从文：《水云集·水云》，《沈从文文集》第10卷，花城出版社1984年版，第294页。

[9] 沈从文：《月下小景·题记》，《沈从文文集》第5卷，花城出版社1984年版，第45页。

[10] 瞿秋白：《文艺的自由和文学家的不自由》，《文学运动史料》第3册，上海教育出版社1979年版，第152页。

（原载于《贵州社会科学》1997年第4期，《新华文摘》1997年第10期转载。）


三



四十年代长篇叙事诗初探

陆耀东

中国古代少有长篇叙事诗，这已为学术界所共识。那么，现代中国诗坛是否仍然如此？已出版的许多《中国现代文学史》对此语焉不详。是的，从绝对数目考察，任何时候都是短诗多于长诗。但是，中国20世纪40年代，长篇叙事诗实在不少。据不完全统计，从1940年到1949年这10年内，出版或发表的700行左右以及700行以上的长篇叙事诗估计在40部以上。[1]茅盾在1937年1月写的《叙事诗的前途》中说："这一二年来，中国的新诗有一个新的倾向：从抒情到叙事，从短到长。二三十行以至百行的诗篇，现在已经算是短的，一千行以上的长诗，已经出版了好几部了。"[2]茅盾认为，最可注意的是田间的《中国·农村底故事》、臧克家的《自己的写照》和蒲风的《六月流火》。从茅公写此文起到1939年年底，千行以上的长诗，还有张泽厚的《旷野》（1937年5月出版，约2000余行），蒲风的《可怜虫》（1937年12月出版，约2000余行），梅英的《北国招魂曲》（1938年6月出版，约1000行），柯仲平的《边区自卫军》（1938年10月出版，近1000行）等。

我之所以讲当年长篇叙事诗的出版情况，意在修正不少同志的一个误断：中国现代长篇叙事诗不发达，数量很少。

20世纪40年代，中国先后经历了两次战争：抗日战争和人民解放战争。人民历尽艰辛、困苦、牺牲，也品尝了胜利的喜悦，翻

身的欢欣，特别是抗日战争中沦陷区的中国老百姓，就像亲历了《神曲》的地狱一般。因此，40年代的长篇叙事诗39首中有23首描写抗日战争，就完全不会令人感到意外了。此外，有13首写阶级斗争，写劳动生产的4首，写解放战争的4首，由于有的诗涉及两个方面或多方面的题材，我分别作了统计，因而总数超过了所列作品数。

中华儿女在抗日战争中，以高昂的爱国主义精神，大无畏的气概，前仆后继，与强大的侵略军作殊死的搏斗；许许多多手无寸铁的国民，在敌人的刺刀枪口下，宁死不屈。他们的动人事迹不胫而走，有口皆碑。诗人们在这样的氛围中，在创作长篇叙事诗时，很自然地将描写、歌颂民族英雄置于最重要的位置。《伊兰布伦》、《平汉路工人破坏大队》、《花与果实》、《古树的花朵》、《小蛮牛》、《静默的雪山》、《岁寒曲》、《柴堡》、《英雄的草原》、《捧血者》都突出了威武不屈、百折不挠的民族英雄气概。尤为可贵的是，《伊兰布伦》、《英雄的草原》表现了兄弟民族中的抗日英雄。中华民族的这些优秀儿女，都爱国爱家爱亲人，但在国家民族危难之际，舍家为国，投身于反侵略的战斗中。《古树的花朵》中的山东聊城地区专员范筑先，年届六旬，犹英姿勃发，从无到有，组织十万大军，抵御日军，最后以身殉国。《小蛮牛》中的少年，也同仇敌忾。一个国家，一个民族，朝野上下，如果这种精神很淡薄，即使一时无外敌入侵，也是衰败的先兆；相反，如果相当多的国民具有这种精神，即使暂时被强敌打败，也必将有复兴之一日。鲁迅说："文艺是国民精神所发的火光，同时也是引导国民精神的前途的灯火。"[3]中华民族的国民性有不少痼疾，但这个民族历数千年仍在前行，足见其是伟大的。

日本侵略军在侵华战争中的残暴凶恶程度，可以说已达到极致。震惊中外的南京大屠杀，对抗日根据地实行"三光"政策，在中国沦陷区普遍进行的奸淫掳掠，给中国人民带来了极大的灾难。在以抗日为题材的长篇叙事诗中，我们应感激《她也要杀人》、《静默的雪山》、《小蛮牛》、《花与果实》、《灾难》等诗的作者，他们在作品中，真切地表现了侵略者的暴行，表现了中国人民

的愤怒和仇恨。实际上，日本法西斯较之德国法西斯，有过之无不及。笔者 1945 年 4 月下旬在家乡——湖南邵阳县亲眼见到：中国人民家中财物，全被洗劫；家畜家禽，全被宰杀；妇女除老太婆和幼女外，凡被日本军发现者，或被强奸，或在逃命时被枪杀，无一幸免。现在日本有少数人企图否认侵华罪行，无数历史史实是铁证，《她也要杀人》等叙事诗也可以作证。

这 39 首长诗，写真人真事或以真人真事为主的有《古树的花朵》（范筑先的事迹），《吴满有》（吴满有的事迹）、《红日初升》（郑信的事迹）、《戎冠秀》（戎冠秀的事迹）、《劳动英雄刘英源》（刘英源的事迹）等。

从艺术流派角度观察，《伊兰布伦》、《英雄的草原》、《奴隶王国的来客》等带理想主义色彩，有宏大的气象，奔放的热情，传奇式的英雄。《我站在地球中央》、《火把》、《要太阳的人》整体构思带有象征意味或寓言诗特色。《英雄的草原》，《复活的土地》偶或融化着现代派手法。其他几乎都是现实主义的。

就形体看，《吴满有》、《戎冠秀》、《王贵与李香香》、《艾艾翻身曲》、《苦尽甜来》、《赶车传》、《漳河水》、《鸳鸯子》采民歌体，《金刚坡下》系诗剧，《岁寒曲》为朗唱诗，《剑北篇》近似鼓词，既有道白又有唱词，其余作品，大多是自由体长篇叙事诗。

以上情况表明，40 年代的长篇叙事诗，并非清一色的某派某体，而是百花竞放。

文学首先必须是文学。诗，必须首先是诗。长篇叙事诗有自己的特殊艺术问题，论长篇叙事诗必须论及这些问题。

几十年来，我们要求诗人"叙人民之事。"作为一个号召，一个口号，对此不可厚非。然而作为一种理论，一个观点，将它推向极端，甚至认为，不是人民，就不能作为文学作品的主人公，因而将人民的对立面人物排斥出叙事诗主角行列，这就很不科学了。40 年代诗人的实践表明，如《王贵与李香香》、《射虎者》、《奴隶王国的来客》等以人民中的个体作为诗的主人公，艺术上很成功；而《大渡河支流》、《外祖父的天下》以人民的对立面为主要描写对象的长篇叙事诗，也并非平庸之作。冯雪峰同志在为《大渡河

支流》写的《序》中，称赞作品“是一篇史诗”。这评价是否过高尚可商榷，但他敢于如此肯定并非以人民为主人公的作品，所表现的文学理论家的眼光和勇气是令人钦佩的。作品所着力刻画出的是地主山耳的“自私、卑怯、阴险和毒辣”，这和别的作品并无不同，但它正如冯雪峰《序》中先后六次所强调的：“山耳的性格和心理是极自然的”，“非常自然而真实”……这才是《大渡河支流》艺术上的独特贡献。《外祖父的天下》叙述的是另一种地主的典型的故事，蔡玉山出身于破落家庭，原欲通过辛勤的劳动摆脱贫困而不能，改走投机之路致富，性格和品质也异化，自私、吝啬，先与官府勾结，日军入侵后做日伪的顺民，抗日战争胜利后，当地解放，他怀着忧虑和恐惧病死。以外孙的口吻诉说，叙事视角新颖，艺术上不落俗套。这些并非“叙人民之事”的作品，艺术生命力比一般化的“叙人民之事”的叙事诗长久。

作为叙事诗，其叙事不同于通讯报导，不同于小说，它是诗的叙事，必须遵循诗的规律与诗的其他成分和谐有机地统一。叙事又是臻于诗境的途径和手段，叙事而无诗意或少诗意，不是叙事诗的叙事。在部分诗人中有一种误解，以为生活中充满着诗意，真实地记录生活中的人和事，就是诗。这不是简单化的理解，就是艺术懒汉的遁辞。“流水账”式的叙事，本不是诗人、艺术家分内的事。但我们有不少诗人、艺术家或乐于如是（这样简易），或不得不如是（以免受到“非大众化”的责难）。40年代的长篇叙事诗中，不乏这类作品，且不说那些写真人真事的，即使是以事件为题材的《桂林的撤退》和《溃退》，也都是单线顺序叙述故事。除“流水账”式外，还有一种流行的叙事模式，即堆砌苦难。这类作品较典型的要数《灾难》，诗中叙述了一个无名女性的遭遇，她小时候就不曾得到爱抚，苦活累活大人命她干。长大出嫁后婆婆嘴多尖刻，“小姑姑是难弄的人”，不久，丈夫被抓走当兵在军阀混战中身亡，她生下遗腹子。接着遭土匪抢劫，婆婆被打伤后死去。家里的锅灶要修，田里的重活要做，请邻人帮忙，却受其家人的侮辱。儿子被人打得头破血流。儿子长大成了家，遇上了旱灾，接着是涝灾，卖掉了家畜和部分田地；第二年又遭蝗灾，儿子患病，借钱治

好病，继而洪水冲走了一切。好不容易熬过了这些劫难，儿子又被中央军抓去当苦力，回家不久日本军来了，奸淫烧杀，儿子被打死。灾难一个接一个。虽然诗人为了使读者透过气来，中间也插入二三段女主人公能活下去的描写。但不少"灾难"描写并无特别的社会意义和审美价值。是的，生活中也有人所受的折磨比《灾难》中女主人公所受的还要多，还要严酷。不过，文学艺术作品妙在"以一当十"，主要不靠"材料"多。对文学作品来说用加减办法成效甚微。叶绍钧先生说："我只想诗大概是这样一件东西：独立的，浑凝的，取材于物而不粘滞于物的。"[4]诗重在"象外之旨"，事不管作品写多少，都是有形的也是有限的，而诗意有时具有丰富性甚至是无限性。叙事诗的叙事，应该如此。就整体构思而论，《火把》、《伊兰布伦》、《王贵与李香香》、《大渡河支流》、《奴隶王国的来客》、《射虎者》等较为出色，特别是《火把》，其中的核心情节和诗中的核心象征形象——火把，内涵是丰富的、多义的，如果细细地阐释，可以写成一篇长文，但我不主张坐实；过于具体的说明，往往反而缩小了诗的巨大包容性。在这里，火把，是光明的象征、团结的象征、大集体的象征、抗战的象征、进步的象征。诗中的情节既有社会价值层面的意义，也有人生哲理的意味。《奴隶王国的来客》中的"来客"——"漂泊汉"，"故乡有不是天灾的奴隶死亡的灾难，亲人友朋，全被埋葬了"，所以他来到了崇山峻岭中的还处在部落、氏族社会阶段的土司统治的地区，因为偶然，也出于对公主雅娜孤独处境的同情，和异性美妙歌声的吸引，遂相爱结为夫妻。为保卫土司的权威，他打败了邻近与之对立的部族。漂泊汉身为驸马，又英俊勇敢，聪明过人，名誉、地位已达顶峰。在一次狩猎中，他开始是打狼，狼受伤仍与猎犬搏斗，猎犬屈服了，他憎厌猎犬的行为，开枪打死了猎犬。从这，他联想到故乡奴隶们的战斗，想到自己现时的作为，与猎犬无异，他被沉重的负罪感所笼罩，为两难的处境而痛苦，既不愿背叛与公主相爱的誓言，又耻于背叛故乡的受苦的奴隶，内心经过几度搏斗，走进了"长征人马的行列"，而公主则用剑结束了自己的生命。作品艺术整体显示的，主要是：奴隶即使爬上了奴隶主的位置，也逃不脱

人民叛徒的罪责。但不止于此，它还引导读者思考：美丽、善良、深情的公主雅娜忠于爱，忠于誓言，她的死，是谁之过？从某种意义上说，她是爱和美的化身，因此，她的死可以说是爱和美的毁灭，也可以说是爱和美的涅槃。《伊兰布伦》艺术构思所显示的并不止是爱国和恋爱，读者可联想到很多，特别是如何做一个真正的人。《射虎者》大量的篇幅抒写祖先们的血和泪的生活，和射虎者要子孙复仇的遗嘱，但这诗不同于一般的诉苦作品，它的真义在提出这一问题："我们是不是还有更好的复仇的武器？"诗人高明之处在于，他让读者自己去思考，去寻找答案，而不是不相信读者，越出诗人的职责，像政治家一样去回答、去渲染。[5]

遗憾的是，遍览40年代长篇叙事诗，"不粘滞于物"的作品不是很多，而且没有一首诗的象外之旨进入闻一多先生的《宫体诗的自赎》所说的"宇宙意识"境界。闻先生认为，《春江花月夜》将"有限"与"无限"，"有情"与"无情"有关的神秘问题倾吐出来，"有的是强烈的宇宙意识，被宇宙意识升华过的纯洁的爱情，又由爱情辐射出来的同情心，这是诗中的诗，顶峰上的顶峰"。[6]可能由于40年代中华民族正处在生死搏斗并在搏斗中求新生的烽火连天的时期，现实和良心驱使诗人们"站在本体旁边凌视现实"，也可能是由于这时写长篇叙事诗的诗人们还缺少形而上思考的素养与习惯所致。我并不以为作形而上思维表现宇宙意识的诗都是上品，也不希冀每个诗人每首诗都如是，但整整十年的几十部长篇叙事诗中，几乎完全未进入这一层次，不能不说是一个不足。

叙事，一般是有情节的。情节在叙事诗中的地位不必赘述。40年代的长篇叙事诗，情节安排和处理多种多样。从情节线索的数量来考察，有单线条的，有双线条的，也有多线条的。《火把》、《古树的花朵》、《她也要杀人》等基本是单线索；《伊兰布伦》、《王贵与李香香》、《奴隶王国的来客》大体是双线索；《大渡河支流》、《漳河水》也许可归入多条情节线索之列（《漳河水》有单线也有多线）。各类诗都有上品和平庸之作。似不可以情节线索的多寡繁简作为评价作品高低的标准，主要应视其艺术处理而定。

叙事诗在诗中的特殊性之一是它的叙事成分。它与小说同属叙事类作品，它的特殊性之一是诗，它必须有诗意，虚的成分较多，实中必有虚。可以说，叙事诗的情节必然是跳跃性的，只有在个别情况（如陡转和突变不细针密缝则会使读者难以接受）下例外。叙事诗中的虚，一是表现在抒情成分中，一是由读者在阅读中自己去再创造。《灾难》这一类叙事诗之所以给人以材料、情节堆砌过多之感，原因之一在于虚太少而实过多。而艺术上较为出色的《射虎者》写“我”的祖父从少年到壮年的经历，只用了很少的笔墨：

他给别人造着大屋
却只把黑暗的茅屋造给自己

当他早该做爸爸的时候
还是把斧头当作爱妻

他像有遗恨的摔下大斧
也抓起了镰刀和锄头

走向茅草与森林的海
寻觅未开垦的处女地

一年以后，他找到了两个恋人
一个是每季可以收割一石谷的稻田

另一个是：那刚满十四岁的
看来像他自己底女儿的未婚妻

由于作品意在表现先辈们为探寻生活之路所经历的种种艰苦，故对这些历程不作细细铺陈。在这里，以诗的特有方式叙事，精粹简约的笔墨和跳跃的情节，非常适度，看似平常，实际上达到了诗艺的

精美境界。这种叙事诗的情节，并无传奇性。

另一种叙事诗，情节具有较强的传奇性，《奴隶王国的来客》较为典型。作品中的男主人公漂泊汉一出现，就带几分神秘性，偏僻荒山中小河旁的水碾坊，水碾坊的老人，以及河对岸荒凉山谷回荡着的姑娘的悲凄的歌声，更罩上一层神秘的色彩。整个作品从始至终，情节都带有传奇性，有些情节的处理，如漂泊汉后来想杀死心爱的雅娜以断绝与王府的感情联系，不忍心而未刺，最后是雅娜用漂泊汉丢下的短剑，“插向自己的胸口”，并挣扎着“向她的叛逆，挥摇着血染的落红的手巾”，表示不绝的深深的爱恋。这也许有外国古代诗剧的影响，不过，连结局也不一般确是这首长诗的特色。

长篇叙事诗中的叙事与抒情的融合，是所有作品不可回避的问题。有的学者将叙事诗中的叙事分为客观性叙述与主观性叙述，为了分析某一作品的特点而作这样的区别是必要的，不过，不管是客观性叙述或主观性叙述，都不能不含有抒情因素。王国维说，诗词“有有我之境，有无我之境”，“有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物”。[7]这里说的“无我之境”，实际上是融我于物，物我一体。这种艺术手法，在40年代的长篇叙事诗中，只是偶一为之，并不常用。抒情和叙事结合得较好的作品，有《火把》、《奴隶王国的来客》、《王贵与李香香》、《射虎者》、《古树的花朵》、《伊兰布伦》等。《火把》、《奴隶王国的来客》、《王贵与李香香》、《伊兰布伦》等，主要是通过两个途径抒情，一是诗中人物的自我抒情或对话或对唱，二是诗人自己径直在作品中出面，或是超越人物和事件的叙事人吟唱抒情。前者如《火把》中李茵和唐尼的对话，《奴隶王国的来客》中漂泊汉和公主的对唱和对话，《王贵与李香香》中王、李这对恋人的对唱，《伊兰布伦》中喀尔格巴图和伊兰布伦的对唱，有着多种艺术功能，它是叙事的组成部分，是抒情的表达方式，是袒露人物心灵和刻画人物性格的手段……在民歌体新诗中，人物情感世界写得丰满而又意味深长的是《王贵与李香香》，而此诗最精彩的部分，是几段王贵与李香香的对唱和合唱，

如二人新婚别，香香送王贵到沟底：

湾沟里胶泥黄又多，
挖块胶泥捏咱两个；

捏一个你来捏一个我，
捏的就像活人托。

摔碎了泥人再重和，
再捏一个你来再捏一个我，

哥哥身上有妹妹，
妹妹身上也有哥哥。

捏完了泥人叫哥哥，
再等几天你来看我。

且不说这是从古代词曲抑或民间歌谣化出的问题，就诗论诗，它将二人如胶似漆的缠绵恋情表达得很传神。《奴隶王国的来客》多次用漂泊汉和公主雅娜对歌的形式，抒发人物的痴情，例如第3章第4节写道：

“我祈求你，放下那
压肩的重负
前面，你不要怕
如果你怕寒冷
我将抽一根筋骨
给你作照路的火炬
如果你怕虎狼
我曾经作过万众的保卫人
请靠近我，请贴近我的胸”

……
雅娜拭着眼泪
委婉地剖开她的心
“不管怎样，你的话感动了我
就是它是谎，也很美丽
就是你专为了欺骗我
才说出，我也要相信”

这一节，二人的对歌长达百行，这既是抒情，又是情节发展所必需，或埋下伏线，为后来情节的发展特别是陡转作铺垫。

至于诗人径直出面或由高居于作品中人物、事件之上的叙事人所作的抒情描写，在40年代的长篇叙事诗中更是常见，如《奴隶王国的来客》中漂泊汉成为驸马后，有深深的内疚和负罪感，心里矛盾重重，作品写道：

只有雅娜常青的柔情
可以瞬间地荫庇和遗忘
而女郎，她头顶着王冠
除了温淑的心
除了甜蜜的言语
她不能理解
他困惑的感情
甚至还嗔怪他
从爱情分心只是愚蠢

司命鸟的歌喉喑哑了
不同的梦，像黄昏后的夜色
他不相信誓约
也不相信温淑的心
被雅娜时刻所祝福的心

他关闭着，建筑着高墙

这些诗句，看似平常，却把漂泊汉的感情微妙变化和雅娜对他的不理解、隔膜，表现得很真切。诗人直接出面或由高居于作品中人物事物之上的叙事人所作的抒情描写，在具有一般化毛病的叙事诗中，往往只是为了向读者“说明”情况，表明诗人的感情倾向。这就等于使诗情中断。例如《木匠王小山》歌颂新四军，谴责不抗日的国民党大军时这样写道：

像这样的队伍不打胜仗
等着叫那些吃屎的大军来闻日本佬的屁股不成

实在是太急于表现作者自己的感情，既不是诗的语言和诗的表现法，也无助于激起读者对于应该憎恨的对象的憎恨。应该说明，即使在讽刺性的叙事诗里，也不宜于多用类似直露、表面化的感情表现方式。

尽管长篇叙事诗多种多样，尽管对文学艺术谁也不应作划一的某种规范，但不能忽视对人物独特性格的刻画，则是长篇叙事诗的最基本的要求之一。《奴隶王国的来客》、《火把》、《古树的花朵》、《王贵与李香香》、《伊兰布伦》等在这一方面，艺术成就最为突出。《奴隶王国的来客》在人物思想性格刻画上，很有特色，它将看似矛盾的东西巧妙地融合在漂泊汉身上。漂泊汉，既有儿女情长，又有英雄气概，灵魂既孤独寂寞，又至性至情。这位反叛的奴隶在逃离家乡来到偏僻的荒野，除碾坊的慈父般老人外，无人交谈，极度孤独。而土司的公主雅娜，因邻近土司的威胁，无人敢爱她，虽然她美貌多情，又善于歌唱。漂泊汉正是在这种特殊的情境中，突破了阶级的樊篱，不顾个人安危，投入爱河。作者并不回避人物的本能的冲动和奔放的情欲的描写。在雅娜即将见到漂泊汉之夜：

黑夜，是如此之长

神秘的呼吸
又是这般的强烈
她浸在颤抖的等待里
坐卧都不能安宁
心脏仿佛有什么在燃烧
想撕毁锦绣的花衫
赤裸着肢体
她突然，狂热的
亲吻着绣花的长枕
又立刻，如少妇般
对着明镜，梳理着
青丝的发鬟
并且扮演着婚礼
……
她不宁的悸动着
羞惭地拭去眼泪
像受伤的小鸟
疾走过含嗔的花丛
沿泥泞的小道
走近临河的山崖

漂泊汉每晚和未见面的雅娜对歌时，更是心绪不宁：

每天，他守候着落日
像囚徒在黑暗的牢狱
等候着铁窗外的光明
他迎着黑夜
像老战马听着军号
满怀胜利的希望跑到河边
大眼睛投射着彼岸
让流水的歌声滚过榕江

而当唱和的歌声消失
水面落下一片哀静
他心底像白雪
铺盖了路面
发抖自己的空洞
于是他耐着锥骨的冷冻
徒步涉渡那浅滩的江水
在歌声所回荡着的
古树的浓荫下
徘徊了又徘徊
乞望着橘红的灯光
神往于常青藤萝的窗户……

我们从人物的这些纯情的火花中，感觉到他们的真心，流淌着生命之流的河，和内蕴的须与其他描写联系起来才能感觉到的人物的独特性格。

这里，有一点不能不说明，由于种种原因，在我国文学理论批评和创作中，曾经出现过一种偏向，即认为人只有阶级性，因此不敢写对美对异性爱的神往。闻一多在《冬夜评论》中说：

严格的讲来，只有男女之间恋爱的情感，是最烈的情感，所以是最高最真的情感。[8]

鲁迅在《十二个·后记》中说：

呼唤血和火的，咏叹酒和女人的，赏味幽林和秋月的，都要真的神往的心，否则一样是空洞。人多是“生命之川”之中的一滴，承着过去，向着未来，倘不是真的特出到异乎寻常的，便都不免并含着向前和反顾。[9]

强调写出“真的神往的心”和人物的复杂性——“向前和反顾”。

40年代的长篇叙事诗中人物性格表现得较为成功的，都选择了最能突现人物性格最真最复杂的言行细节。《火把》中写唐尼，选择了这样一个细节：

“你跑那边去找什么？
找什么？唐尼！
你的粉盒
　　压在《大众哲学》上
你的口红
　　躺在《论新阶段》一起。

生动地表现出一个生活优裕、思想倾向进步、感情复杂的知识女性的内心世界。《古树的花朵》中的抗日老英雄范筑先将军，有几个场面给人印象很深，一是他勉强遵韩复榘之命南渡黄河，心情沉重地到了黄河边，才下决心违命抗日；二是他自己充当机关枪手，和部下一起打败了日军；三是只身去会见土匪栾省三，使对方折服，把他视为自己的老父亲；此外，最后以身殉国的壮烈之举，也极感人。《王贵与李香香》较之其他民歌体叙事诗刻划人物略胜一筹之处是，它的对人物感情的表现更细腻更深更耐人寻味，如第2部第4章《自由结婚》，先是警言得体，后是情意缠绵的捏泥人的入神比兴描写，这一段的结尾两行，“捏完了泥人叫哥哥，再等几天你来看我”，看似平常，实则余味深长。精彩的细节描写，使人物的思想性格有厚度与深度。

长篇叙事诗刻划人物，较之短小的抒情诗可供选择的方法更多。这里，没有必要与可能一一论及。但如何处理人物性格的轮廓的勾勒与生动的细节描绘，是所有长篇叙事诗都难以回避的问题。《奴隶王国的来客》中的漂泊汉与雅娜，《火把》中的唐尼，《古树的花朵》中的范筑先，《王贵与李香香》中的王贵、李香香，都是塑造得相当成功的艺术形象。诗人既注意表现人物性格的轮廓，又特别重视通过生动的细节表现人物的个性特征。生动的细节描写，似万绿丛中的一枝花，辽阔湖面上的涟漪，深山密林里小鸟的歌

声，不仅使人物顿增生机，也使整个作品添彩。40年代的长篇叙事诗中大多数作品失之一般化，即使像《伊兰布伦》这样很有特色的作品，其中的女主人公伊兰布伦，具有很强很浓的蒙古族抗日爱国青年英雄的刚烈之气，但笔墨过粗，缺少精美生动的细节描写，因而影响了人物的血肉丰满程度。

长篇叙事诗对语言的要求比其他诗体似应更高。这里要消除一种误解，即以为篇幅长的叙事诗语言的精炼程度可以低一些，实则大谬不然。因长篇叙事诗的篇幅长，故语言不能拖沓、散漫，否则就不能吸引住读者；既长达近千行甚至万行，故语句结构应更多样，词汇应非常丰富，节奏和格律也不宜单一。在我所见的长篇叙事诗中，语言方面艺术水平最高或最富特色的是《火把》、《古树的花朵》、《王贵与李香香》、《奴隶王国的来客》等。《火把》既是真正的口语，又是诗化了的归真返璞的自然语言，诗共18节，其中1至3节、10至18节全用戏剧化的对话写成，只有4至9节是以火炬游行中的“我们”的口吻抒写。对话中寓言外意、潜台词，省略、跳跃都在无形中进行和完成，如唐尼问克明，写了三封信给他，为什么不理，克明说正在忙着筹备今夜的大会，而且，你并没有什么要紧事，接着写道：

“而且，
你正忙于交际呢！”

“什么意思？”

“这只有你自己最清楚。”
（人们在她和他之间走过又
用眼睛看看他们的脸）

“明天再好好谈吧
或者——我写一封长信给你
播音筒已在向台前说话”

（一个声音在空气中震动）
"开会！"

看似任意闲谈，实则表明：这语境，唐尼不应在此时此地纠缠这一问题；克明已有点不满于她这时来分散他的精力，但又不愿使唐尼不高兴，只好如此应付。而用"开会"结束他们二人的谈话，也蕴涵着丰富的弦外之音且富有戏剧性。艾青的长篇叙事诗的语言，是不易学的，稍一不慎，则画虎不成反类犬，流于淡而寡味。

臧克家的《古树的花朵》基本保留着诗人一贯的语言风格：精炼，在形容比喻和动词上安上诗眼，使诗活起来，如写冬末春初：

在橘树条上
作虎啸的朔风
死了。
尘沙的面纱
从人的脸上
揭去了。
冬——
挥起冷酷的鞭子
驱着霜雪的车
把艰辛
战栗
死灭
一齐载走了，
把时间的岗位
让给了
司春的女神。

这些地方，臧氏那严谨的诗风隐约可见，不过，诗人这时已有意转变：

为了紧张的场面叫起来的不羁的情感，为了使气势不受窒息，字句就不能太局促于谨严的韵律和韵脚下了，因此，在格调上，这个诗篇也就有些不同。同时，意识和材料也在压迫着我试探改变自己的风格，使它更恢廓些。[10]

有一利必有一弊。在我看来，臧先生诗的长处也是别人所不及处，是他的严谨的诗风，和诗中浓缩了深厚的生活。《古树的花朵》恢廓了，但有的诗句不免有些不够精美之处。

李季的《王贵与李香香》的语言，是民歌风的诗的语言。其中虽不无化用民歌之处，更主要的是诗人的创造。仅从1946年9月《解放日报》发表的版本与经过多次修改的1952年3月定稿的版本比较，也可看出作者所花的心血。如原来是：

"老狗日你不要耍威风，
不过三天要你狗命！"

后来改为：

"老狗你不要耍威风，
大风要吹灭你这盏破油灯！"

第一行只改了一字，但去了鄙俗气；第二句将直露的粗糙的语言，改成了略有诗意的语言，且与全诗的语言较为和谐统一，也比较精美。李洪辛的《奴隶王国的来客》别具风味，以娓娓动听的多变的节奏和美丽的诗句，叙说着故事：

自从守碾人说出了
那榕江周知的故事
比梦想还美的幻影
以不可抗拒的柔丝

像檐下蛛网捕捉了飞虫
漂泊汉潦倒的心境
投进了苦闷的罗网

诗中并无粗精混杂和可有可无的句子，它像是同一山谷顺流而下的溪水，像同一个泉眼里淌出的清泉，少有杂质，没有涩味，不时给人以鲜美之感。

40年代的长篇叙事诗，部分作品有一种通病。在强调“通俗易懂”口号下，诗中充斥着非诗的大白话，这类作品的语言直露，一览无余，读者确实易懂，但无诗味。请允许我随意摘引几段：

年年中秋人团圆，
富贵人家喜欢连天。
李德全回到红桃园，
模样干渴穿着破衣衫。

《苦尽甜来》

如果说得尖刻一点，那么，这种无味的一般化的语言，即使作为日常用语，听多了也令人厌烦。《灾难》用的是爱唠叨的老婆婆的语言，一句话掰成几句说，纠缠不清；它的诗句比散文式或小说的语言还要呆板，缺乏艺术活力。

诗的语言，应是所有文学形式语言中的最精美最富张力者。每一个真正的诗人，都是语言的创新家，是高级语言魔术师，长于熔铸新词新句式。

从中国现代长篇叙事诗的历史实践观察，迄今为止，尚未发现五言或七言句式诗有成功之作。田间屡有试作，然而无一差强人意。相反，从40年代较为成功的长篇叙事诗看，基本上都是没有严格规范、长短不拘的自由体，每行字数大多在八个以上。我想，这与现代汉语随着社会发展，多音节词的增加有关。如果是五言诗，如果一个词就占4字，诗人只能在一个字上做文章；如果是3

个字一个词，诗人只能在二个字上求变化，回旋余地很小，句数一多，就不免呆滞，重复。七言略好一些，但局限仍很大。

对40年代的长篇叙事诗，我还感到有一点遗憾，就是没有发现真正可以称之为史诗的作品。30年代的叙事诗，有人曾说，孙毓棠的《宝马》是"史诗"；朱自清称许孙大雨的《纽约城》、杜运燮的《滇缅公路》，"可当'现代史诗'的一个雏形看"。如果我们将现代史诗定几条规范的话，例如表现重大事件，塑造现代英雄，笔墨大开大阖，既有宏大场面的展示，也有生动细节的精雕细刻等，那么，我以为上述三十年代的几首诗和《火把》、《古树的花朵》、《奴隶王国的来客》、《伊兰布伦》、《王贵与李香香》等都有史诗的成分，但还不足以称为史诗。

1995.6.7

注释

[1]我所见到的有39部：1.《伊兰布伦》，斯因著。1940年4月成都西部文艺社出版，约1200行。作品写蒙族英雄喀尔格巴图抗击日寇，不慎失败，恋人伊兰布伦对他发生误会，最后二人牺牲。2.《平汉路工人破坏大队》，柯仲平著。1940年7月读书生活出版社出版，约3000行。仅出版第一章，余未完成。叙述郑州车站党领导的工会负责人阿根团结黄色工会头目，组织铁路工人反对国民党投降派，抵抗日本侵略者的故事。3.《我站在地球中央》，杨刚著。1940年7月文化生活出版社出版。约800行。作品虚拟华族的灵魂同自私、残暴、贪虐、强横、懦弱、虚伪、仁爱、正义、理想、自由十所门的守门人对话。这诗"算是一种政治的讽刺"。4.《木厂》，邹荻帆著。1940年3月文化生活出版社出版。约1800行。写一个木工儿子痛苦的生活经历，最后他告别了木厂，怀着希望，去寻找新的生活。5.《火把》，艾青著。1941年6月文化生活出版社出版。约1000行。写进步的小资产阶级知识女性在一次火炬集会游行前后的思想感情变化。将宏大的场面与个人活动、时代潮流与个人感情融为一体表现。6.《萧》，伍禾著。1942年3月文献出版社出版。约1100行。写革命者萧的一生。7.《金刚坡下》，胡危舟著。1942年5月桂林诗创作社出版。诗剧，根据郭沫若同名小说改编。作品写一少妇因家乡沦陷逃亡到后方。8.《剑北篇》，老舍著。1942年5月文艺奖

助金管理委员会出版。约6000行。长诗写从蓉城出发，先后两次往返西安时沿途所见所闻。9.《花与果实》，张泽厚著。1942年10月新艺书店出版。约7000行。第一部通过吉林密山抗日英雄卢迪元在“九·一八”事变前后的经历、见闻，表现了东北人民的武装抗日斗争。第二、三部未完成。10.《古树的花朵》，臧克家著。1942年12月东方书店出版。约5000行。写山东抗日英雄范筑先在日军压境时，组织十万大军与敌奋战，直至牺牲。11.《小蛮牛》，雷石榆著。1943年4月文化供应社出版。约1400行。写农村少年小蛮牛如何成长为英勇的骑兵战士。12.《静默的雪山》，臧云远著。1944年2月商务印书馆出版。约1400行。作品写农民王老和村民与日寇在山洞进行殊死搏斗，除两个小孩外，全部牺牲。13.《岁寒曲》，瞿白音、周钢鸣作诗，瞿白音、周钢鸣、樊赓苏、舒模、赵华作词，舒模、孙慎、费克、草田作曲。1945年8月重庆进修出版社出版。写一位素负盛名的将军，在对日作战中，虽屡战屡败，但仍坚持苦战。14.《吴满有》，艾青著。1946年4月作家书屋出版。约700行。记叙了边区劳动英雄吴满有的苦难过去和翻身后的动人事迹。15.《灾难》，胡考著。1946年8月山东新华书店出版。约2000多行。以小车子的母亲的一生为情节主线。在苦难中她频遭天灾人祸，小车子也死于日军枪弹之下。16.《红日初升》，方徨著。1946年9月山东新华书店出版。约900行。诗集封里副标题为“写劳动英雄郑信的事迹”。17.《戎冠秀》，田间著。1946年9月东北画报社出版。约700行。写著名拥军模范戎冠秀的事迹，系真人真事。18.《王贵与李香香》，李季著。1946年9月《解放日报》连载。约700余行。19.《她也要杀人》，田间著。1947年2月海燕书店出版。约900行。写一位勤劳善良的中国农村妇女白娘，房屋和财物被日本侵略军烧光，儿子被烧死，自己被一群日寇强奸。仇恨、痛苦和羞愧使她发狂，高呼“我要杀人”。20.《要太阳的人》，罗迦著。1947年4月上海翻身社出版。约1000行。叙写太阳被皇帝夺去了，山城人民陷人黑暗和苦痛中。经过斗争，人民获得了新生。21.《锻炼》，鲁藜著。1947年9月上海海燕书店出版。约700行。写一个革命知识分子被日军逮捕后，坚贞不屈，最后被群众救出。22.《大渡河支流》，玉杲著。1947年10月建文书社出版。约2000行。写地主山耳残忍、阴险，不仅凶恶地剥削和压迫农民，而且奸污儿媳，杀死亲生女儿。23.《桂林的撤退》，黄药眠著。1947年10月群力书社出版。约1800行，抒写桂林从“无忧之域”到溃退的经过。24.《柴堡》，方冰著。1947年11月大连光华书店出版。约1000行。主要写晋察冀抗日根据地平定县某区区长郝正光的事迹。25.《英雄的草原》，唐湜著。1948年5月星群出版社出版。约7000行。写两个有世仇的原始民族，因爱情而合并成一个国家，在外敌人侵时，合力战胜侵略者，使人们过着和谐幸福的生活。26.《捧血者》，辛劳著。1948年5月星群出版社出版。约

1200行。抒写一个青年逃离被外来强盗侵占的家乡，投身于民族解放战争的故事。27.《溃退》，黄宁婴著。1948年6月香港人间书屋出版。约2000余行。叙事主人公是一位战地记者，具体描绘了1944年日军进犯湘桂黔时，国民党军队闻风而逃，扰民害民的情景。28.《黄河西岸的鹰形地带》，侯唯动著。1948年7月东北书店牡丹江分店出版。约2400行。以抗日战争时期陕甘宁边区"武装农民反对武装的反革命"的斗争为背景，描写英雄李逢春的方方面面。29.《艾艾翻身曲》。刘洪著。1948年9月大众书店出版。约4000行。叙述艾艾和陈家庄农民解放翻身的故事。30.《苦尽甜来》，刘艺亭著。1948年11月冀东新华书店出版。约800余行。写农民四牛的悲欢离合故事。31.《奴隶王国的来客》，李洪辛著。1948年11月上海交通书店出版。约3500行。写一漂泊汉在家乡参加反抗统治者的战斗失败后，逃到远方深山并爱上了土司的女儿。婚后他仍思念故乡，后和故乡来的长征队伍一起"开向北方去战争"。32.《外祖父的天下》，丁耶著。1948年12月正风出版社出版。约1200行。以蔡玉山的一生起伏为线索，叙述他的一生。33.《木匠王小山》，陈牧著。1948年12月"诗号角诗丛"出版。约1000行。写华东农村东村木匠王小山的所见所历。34.《射虎者》，力扬著。1948年12月新诗歌社出版。约900行。以射虎者及其家属的生活为题材，写他们坎坷不平的人生和思考。35.《复活的土地》，杭约赫著。1949年3月上海森林出版社出版。约900行。抒写第二次世界大战中法西斯的猖狂和覆灭，战后帝国主义又制造战争，但世界的舵，已由人民掌握。36.《赶车传》，田间著。1949年5月天津新华书店出版。约800行。作品主要写赶车人石不烂和他的女儿兰妮的生活遭遇，解放前后的变化。37.《漳河水》，阮章竞著。1949年5月《太行文艺》刊载。约800行。写漳河边上三个姑娘在旧社会因包办婚姻受尽了苦，解放后，都获得了自由。38.《鸳鸯子》，楼栖著。1949年6月人间书屋出版。约1400行。写主人公鸳鸯子的革命经历，她不屈不挠，终于获得了自由和个人幸福。39.《劳动英雄刘英源》，侯唯动著。1949年哈尔滨光华书店出版。叙说工人刘英源解放后，在党的培养下成长的历程。系说唱体长诗，每节都是一段说书加一段唱词。

我见到的虽只有39部，但肯定还有我所未见的。同时，还应说明，我所用的"叙事诗"概念，是宽泛的，故将《我站在地球中央》、《火把》、《复活的土地》列入。但彭燕郊的800余行长诗《春天——大地的诱惑》，我还是将它作为抒情诗对待，未列入。

[2] 原载《文学》8卷2号，1937年2月1日出版。

[3] 鲁迅：《坟·论睁了眼看》。

[4] 叶绍钧：《水晶座·序三》，亚东图书馆1929年版。

[5]鲁迅在《坟·娜拉走后怎样》中说得好：娜拉“走了以后怎样？伊孛生并无解答；而且他已经死了。即使不死，他也不负解答的责任。因为伊孛生是在做诗，不是为社会提出问题来而且代为解答”。

[6] 闻一多：《闻一多全集·宫体诗的自赎》。

[7] 王国维：《人间词话》。

[8] 闻一多：《闻一多全集·（冬夜）评论》。

[9] 鲁迅：《集外集拾遗》。

[10] 臧克家：《古树的花朵·序》。

（原载于《文学评论》1995 年第 6 期，人大复印资料《中国现代、当代文学研究》1996 年第 2 期转载。）



华文新诗之我见

陆耀东

中国是世界上历史最悠久的诗国之一。诗在中国，不仅曾被置于崇高的地位，被尊为经典，而且也确实几度灿烂辉煌。《诗经》、楚辞、唐诗、宋词，就是我国诗史上艺术群山中的几个绝妙高峰。20世纪五四运动前夕，新诗破土而出，近八十年来，它虽有不尽如人意之处，然而，也涌现了不少优秀的诗人，留下了传世之作；特别是这十几年，无论是大陆、中国台湾、中国香港或域外华文诗歌，都进入一个新的繁荣期。

华文新诗坛同仁的目标是共同的：即促使华文新诗的进一步发展，探索华文新诗艺术的上达之道。文艺，是人类的事业，民族的事业，也是个人的事业。诗人个人的艺术成果，不能不置于全民族或同文艺术中乃至全人类的同类艺术中去比较去竞赛，研究者也是根据研究对象——某一诗人或一群诗人或同一时期诗人的创作在诗情诗意诗艺上是否有新的贡献，及贡献的多少大小来评价，确定其在新诗史、文学史和文化史上的地位。研究对象是客观存在，其贡献的有无、多少、大小也是客观存在，研究者只能发现，无法捏造或抹煞。因此，在文学创作和学术研究中，毋需吹捧任何人，贬损任何人，更不可能靠玩弄手段抬高或打倒任何人。文坛不是市场，也不是战场，捧人或损人在短时期内虽可博得喝彩，最终却难逃丑角的命运。研究者应冷静地超脱地俯视诗坛的过去和现状，具有特别敏锐的艺术感，明察秋毫的艺术眼力，能发现别人所未能发现的

东西，引出别人所不曾道过的创见，且具有科学性。

一

诗歌理论与诗歌创作的发展往往不平衡，诗歌创作水平的提高虽不决定于诗歌理论，然而诗歌理论是建构于诗歌创作的基础之上，精当的理论有利于诗歌创作，谬误的理论如果居于左右创作的位置，则会戕害诗歌的艺术生命。我们期望华文诗歌理论与创作两翼齐飞，期望诗歌理论为诗歌创作开辟一条又一条前进的道路，一个又一个广阔的天地，而不是给诗歌创作画地为牢。

诗歌究竟写什么，反映“第一自然”？表现“第二自然”？创造“第三自然”？前两种回答易于被多数人认同，第三种回答则难免不受到非议。这个从康德《判断力批判》引申出来的理论，中国台湾罗门先生、大陆公木先生等作过探讨。我认为，只要不否认不割断“第三自然”与“第一自然”、“第二自然”的联系，说诗人在“第一自然”和“第二自然”的基础上创造了“第三自然”的观点，是有合理的内核的，并且对诗歌创作有益，它可推动最富个人独创性的诗歌创作，产生新的品种，新的意象，新的幻象，新的诗情，新的节奏，新的格调和旋律，新的色彩，新的语言。

这个问题，看似与诗创作关系不大，其实不然。它如不能大体获得正确解决，新诗中的现代派和将出现的新的流派，就会遇到巨大的阻力，对诗提出与“第一自然”、“第二自然”完全对应的呼声就会不绝于耳，“生活是这样的吗”的责难就会不断扑面而来，如果可以将诗分为叙事、抒情两大类的话，那么，抒情诗就难以承载反映“第一自然”和“第二自然”的重负，它主要是抒写富有诗意的情感、想象、意象、幻想、愿望等，中国新诗史上的不朽之作，如郭沫若的《炉中煤》，闻一多的《一个观念》，徐志摩的《沙扬娜拉》，冯至的《蛇》，戴望舒的《雨巷》，卞之琳的《断章》，艾青的《我爱这土地》等，虽然也不能不触及“第一自然”与“第二自然”，如血与火，酒与女人，秋林和幽月，但主要是借此抒写微妙的心灵世界，感情世界，是“第一自然”和“第二自

然”难以寻觅到（或者说用视觉观察不到的）的另一种美。

对新诗发展的道路，有些理论家和诗人习惯于作出规定，而且似乎是口出天宪，天经地义。几千年的中外诗歌昭示我们：诗歌发展的道路很多。至于有人轻率地宣判：现实主义诗派已经过时；或现代派诗走进了死胡同云云，这往往是一种咒语而非科学的分析。各个诗人的经历，文化修养、个性千差万别，有的写诗，可能是融化中外，既不是沿着中国传统诗歌的道路前行，也不是从外国某种诗歌出发；有的可能是在中国民歌的基础上进行创造；有的可能是移植英国的十四行；有的可能是着重向中国的旧体诗、曲借鉴；有的可能致力于革新外国的现代派；有的喜爱自由体；有的神往在不自由中求自由的新格律诗；有的钟情于现实主义；有的崇尚浪漫主义……即使是某一位诗人，也往往不断探索新的道路。华文新诗作者最优秀的一群中，郭沫若先生擅长于浪漫主义；艾青先生博采各派，主导倾向为现实主义，他精于自由体，尝试民歌体却未能成功；闻一多先生为创建新格律体诗立下了不朽功勋；冯至先生的《十四行集》，朱自清先生评价说：它“建立了中国十四行的基础，使得向来怀疑这诗体的人也相信它可以在中国诗里活下去”（《新诗杂话·诗的形式》）。作者自己说：“我用这形式，只因这形式帮助了我。……它正宜于表现我所要表现的事物。它不曾限制了我活动的思想，只是把我的思想接过来，给了一个适当的安排。”（《十四行集·序》）冯先生的这一诗集，风格近似现代派。可以说，每一个诗人都有一条最适合于他的诗之路。鲁迅先生在谈到木刻时说：

> 采用外国的良规，加以发挥，使我们的作品更加丰满是一条路；择取中国的遗产，融合新机，使将来的作品别开生面也是一条路。
>
> 《且介亭杂文·〈木刻纪程〉小引》

他又说：

> 现在的新文艺是外来的新兴的潮流，本不是古国的一般人们所能轻易了解的，尤其是在这特别的中国。
>
> 《集外集拾遗补编·关于〈小说世界〉》

有人担心，不强调在本民族文学传统的基础上发展新诗，会导致泯灭诗歌的民族风格。这种担心是多余的。第一，众所周知，歌德曾提出“世界文学”这一主张，后来，马克思和恩格斯在《共产党宣言》中进一步说，在现代，由于各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖，不仅物质生产而且精神生产，“民族的片面性和局限性日益成为不可能。于是由许多种民族和地方的文学形成了一种世界的文学”。文学的民族特色会极其缓慢地淡化，乃是历史的必然。第二，只要还存在着民族差异，文学的民族特色就不会消失。这也是谁都无法改变的客观规律。胡适先生曾提出“全盘西化”的口号，但他解释说：

> 现在的人说“折衷”，说“中国本位”，都是空谈。此时没有别的路可走，只有努力全盘接受这个新世界的新文明。全盘接受了，旧文化的“惰性”自然会使他成为一个折衷调和的中国本位新文化。若我们自命做领袖的人也空谈折衷选择，结果只有抱残守缺而已。古人说：“取法乎上，仅得其中；取法乎中，风斯下矣。”这是最可玩味的真理。我们不妨拼命走极端，文化的惰性自然会把我们拖到折衷调和上去的。
>
> 《编辑后记》，《独立评论》142号

这里谈的文化惰性影响问题，很有见地。

还应指出：不能将对民族传统文学的态度和爱国与否相混淆，否则将造成大误解。“五四”时期，鲁迅先生就主张“收纳新潮，脱离旧套”（《坟·未有天才之前》）。认为“没有冲破一切传统思想和手法的闯将，中国是不会有真的新文艺的”（《坟·论睁了眼看》）。闻一多先生在《女神之地方色彩》中说郭沫若：“他并不是不爱中国，而他确是不爱中国的文化。”鲁迅先生、郭沫若先生无

疑是伟大的爱国者，他们当年在创建新文学初期的这种态度应该说是正确的。

华文新诗作者数以万计，由于艺术观点和作品风格相近而形成不同的流派，诗坛上百花齐放是正常现象。如果只允许一种诗歌流派的艺术之花独放，别的则加挞伐，那才是不正常的。不同流派的诗歌，各有所长，又各有所短，且"所短"、"所长"往往只有量的差别，没有无局限性无弱点的至善至美的诗歌流派。任何一个诗歌流派中，大多数作者和作品是平庸的，优秀的诗人和诗作只是极少数。研究者和诗人不应以某一流派的理论主张和作品作为标准，去要求或衡量别的艺术流派的艺术观点和作品。20 世纪 80 年代初关于朦胧诗的争论，台湾现代派诗人与乡土诗人的几次论争，都有这种偏向；各站在自己倾向的流派一边指责对方，各执一端，与科学性相去甚远。在这一方面，我们应向杜甫、叶绍钧、朱自清先生学习。李白和杜甫是挚友；用现代理论概念说，一个是浪漫主义的"诗仙"，一个是现实主义的"诗圣"；论为人，李白豪放俊逸，庄老风姿；杜甫忠厚谨慎，儒家典范，然而杜甫写到李白时说：

> 白也诗无敌，飘然思不群。清新庾开府，俊逸鲍参军。
>
> 《春日忆李白》
>
> 昔年有狂客，号尔谪仙人。笔落惊风雨，诗成泣鬼神。……文采承殊渥，流传必绝伦。
>
> 《寄李十二白二十韵》
>
> 众人皆欲杀，吾意独怜才。
>
> 《不见》

在新诗史上，也不乏范例。1928 年，象征派诗人戴望舒先生将《雨巷》给《小说月报》，该刊编辑、现实主义作家叶绍钧先生称赞这首诗"替新诗的音节开了一个新的纪元"，并将它发表在《小说月报》上，也因为叶先生的推崇，戴氏遂有"雨巷诗人"之称。对象征派诗人李金发先生的诗，一直存在着不同意见，但现实主义诗人兼诗评家朱自清先生给了它比较公允的评价，称它是 20

世纪 20 年代前期中国诗坛的又“一支异军”，“讲究用比喻，有‘诗怪’之称；但不将那些比喻放在明白的间架里，他的诗没有寻常章法，一部分一部分可以懂，合起来却没有意思。他要表现的不是意思而是感觉或情感；仿佛大大小小红红绿绿一串珠子，他却藏起那串儿，你得自己穿着瞧。这就是法国象征诗人的手法”（《中国新文学大系·诗集·导言》）。

我以为，各个流派诗人，既可固守一家艺术殿堂，更应遍览千家佳构，广取艺术营养。“小家子气”会妨碍自己成为大家。杜甫说得好：“别裁伪体亲风雅，转益多师是汝师。”郭沫若、闻一多、徐志摩、冯至、戴望舒、艾青、臧克家、卞之琳诸先生都曾从几种流派作品中获益。台湾的余光中先生，自称“我是艺术的多妻主义者”。罗门先生说：

> 我是不会让任何某一单向性的艺术主义与流派，来占用我全部的创作空间的，虽然我也深知超现实的精神表现，能独及一切存在的真位与原点，在我的许多诗中，也产生过相当强的艺术表现功能，但我认为除此，尚有其他的表现技巧，如“比”、“象征”、“投射”、“超写实”与“梦太奇的扫瞄镜”等多向性技法，均可机动性地参与到整首诗有机的创作架构中来，呈现出一种多元性交互作用的更为繁富的效果。
>
> 《时空的回声》

这些看法是明智的。

与上述问题相联系，还有诗的“大众化”，与“非大众化”问题。我以为大众化诗歌实际上是通俗文学的一个组成部分，其中极少数作品艺术水平很高，有不朽的艺术生命力；大多数作品艺术水平较低。大众化诗歌为文化程度不高的广大群众所易于接受，是大众所需要的。同时作为一个人口众多的大国，也需要艺术水平很高却不一定能为文化程度不高的广大群众所能接受的作品。华文新诗的艺术成就，它在世界诗史、世界文学史上的地位，并不决定于作品的数量，也不决定于读者的多寡，主要决定于作品艺术整体所达

到的高度。《离骚》绝非从奴隶制解放出来的大多数自由民所能听懂或读懂，唐诗中除白居易等个别诗人的部分作品“老妪”能解外，包括李白、杜甫的大多数诗，也不是普通农民工匠可欣赏的。不过，我们也不应走向另一个极端，误以为知音愈少作品愈深奥，艺术水平愈高。卞之琳先生的诗是中国现代派诗走向成熟的标志之一，但他的《距离的组织》这类穿插着古今典故的现代派诗，如果不是作者出面加以说明，谁都很难准确了解。朱自清、李健吾二先生堪称中国现代的大批评家，他们当时分别写的有关这首诗的解释，与作者原意也有出入。至于这几年大陆和台湾的某些“后现代主义”作品（请注意：我说的是“某些”，而非“全部”），走向了晦涩的极致，在作品与读者之间自筑一道不可逾越的高墙，即使是不怀偏见的新诗研究专家也不得其门而入。这类作品欲成为传世之作，那也是不太可能的。朦胧是一种美，过于晦涩则是偏向。我们在文艺问题上，要防止走极端，防止“单打一”，无论是只要“大众化”的诗，或只要“非大众化”的诗，都不利于发挥所有诗人的特长，都不利于新诗的发展。

二

华文诗歌欲重登世界艺术的峰巅，超越昔日的辉煌，我以为，诗人不能不尊重诗歌创作的艺术规律，不能不从汉语汉文的特点出发。

诗与情结下了不解之缘，这是常识。台湾现代派诗人张默先生也说：一首诗想达到“抒情境界”的极致，似乎是每一位诗人责无旁贷穷年累月追求的目标(《诗与诗人》，《现代诗报》1993 年第 5 期)。这道出了绝大多数诗人的心声。郭沫若先生的《炉中煤》，抒写的是郭式爱国激情；闻一多先生的《忆菊》歌吟的也是爱国情，但带有将对象理想化的特色，《一个观念》则赞美有着悠久历史的祖国，《死水》又将对祖国的爱化为恨的形式表现；艾青先生的《我爱这土地》，爱国情雄浑深沉，在大片国土沦陷之际，借对土地的爱，显现出悲愤情调；戴望舒先生的《狱中题壁》，通过在

侵略军牢狱中的抒情主人公的想象和愿望，表现了坚贞的民族气节，他的另一首《我用残损的手掌》，将沦陷区与非沦陷区对照，交织融合着痛苦和对敌人的大恨，以及对“一角依然完整”的国土的爱。从这些优美的诗章中，我们可以领悟，诗中的情，最忌一般化；烈情、浓情、深情、痴情、柔情……都可熔铸成诗情，单纯的爱或恨，矛盾的复杂的感情，也可化为诗情。但这种感情，不能没有个性，不能没有独特的感情表达方式。否则，也难以成为诗情。

可能有人会说：在优秀诗篇中，也有以哲理取胜的。是的，唐代诗人张若虚以一首杰作《春江花月夜》而不朽（他仅存两首诗，另一首属平平之作），这首诗的艺术生命力，至少一半系于它的人生哲理和宇宙意识。现代派诗人卞之琳先生的《断章》，冯至先生的《十四行集》，也属于这一类。诗与理，不能等同，不都是爱侣，也不是冤家死敌，有矛盾又可以和谐地统一。作为诗，理不宜于自己赤裸裸地出现，而应与情联姻，才能跨入诗的门庭。《春江花月夜》中的人生哲学、宇宙意识，与带着怅惘色彩的纯洁的爱熔化在一起，闻一多先生称之为“诗中的诗，顶峰上的顶峰”（《宫体诗的自赎》）；卞先生的《断章》，在淡漠的外表下，内蕴着诗人的焦虑；冯先生的《十四行集》，更不乏深情。这一类诗，既以哲理深邃见长，那么其中的理，也应是见人之所未见，发人之所未发。“江畔何人初见月？江月何年初照人？人生代代无穷已，月月年年只相似。不知江月待何人，但见长江送流水。”（《春江花月夜》）从江、月、人、宇宙意识与人生哲理中提出奇妙的问题，使读者在理智上和感情上都受到震颤。冯至先生的《十四行集》也是如此。如第四首，以白色的小草为抒写对象。小草默默地“过一个渺小的生活，不辜负高贵和洁白”，诗的最后写道：

一切的形容，一切喧嚣，
到你身边，有的就凋落，
有的化成了你的静默。

这是你伟大的骄傲，
却在你的否认里完成。
我向你祈祷，为了人生。

从渺小的不为人注意的白色的小草身上，发现它的伟大珍贵，显示出一种新的人生哲理。

还应说明，正确的道理不一定能构成诗，正确的道理需与诗情化合，与意境化合，才能升华成富有美感的诗。

华文新诗不能不重视意境。这里，我不拟谈意境说的渊源变异，我是从宽泛的概念来使用它的。它是诗情、诗意、诗境、诗趣的契合或妙合，是诗人从诗情的最初生发到作品的完成全过程的产物和结晶。我非常钦羡闻一多先生的《一个观念》，将一个抽象的观念，表现得如此形象、亲切、美丽。诗一开始，用第二人称抒情，将祖国作为一个活生生的“你”与之对话。“我”熟悉你，但你又似乎有不尽的神秘吸引着“我”。“我”爱你太深，我以为美处，也许只是想象中的美，如“美丽的谎”。“我”看到你，想到你，就觉得亲，你像一团火，也在“我”心中燃烧。“我”和你，如浪花与海洋，节奏与歌曲，不可分离。你是横暴的威灵，使“我”降伏；你的历史，像绚丽的长虹。请你不要走，“我”要紧紧地将你拥抱，因为你像一个横蛮而又美丽的姑娘。诗的前四行，七个意象，都是想象出来的花朵；最后五行，三个意象——威灵、长虹、横蛮美丽的姑娘。繁复的想象，变化着的节奏，厚重的脚韵等，构建成这一艺术珍品。艾青先生的《我爱这土地》，共十行，前八行已形成一个内涵丰富、情感深沉、相当完美的意境，最后两句“为什么我的眼里常含泪水？因为我对这土地爱得深沉”，这名篇中的名句，锦上添花，使全诗更加光彩夺目。但如果没有前八行对意境的勾勒，后两行“诗中之诗”就失去了依托。冯至先生的《蛇》，徐志摩先生的《山中》，臧克家先生的《老马》，意境均新颖美妙。华文诗史上的不朽之作，无不在意境创造上别有天地。

华文诗歌，顾名思义，与华文华语有不可分割的密切关系。新诗作者至少要知悉华文华语的特色。华文不同于拼音文字，它的造

字方法主要是象形、指事、会意、形声，用字方法有转注、假借。诗歌恰到好处地发挥这种文字特点的长处，有利无弊。闻一多先生的《什么梦?》就是一个典型的例子：

一排雁字仓皇的渡过天河，
寒雁的哀呼从她心里穿过，
“你在那里，在那里叫着我?”

雁在飞行中往往成“人”字形，这诗借它与象形文字的“人”近似，使她想到自己的心上人，非常自然（虽然也因雁南飞象征着别离或聚会）。至于充分利用汉字动词的作用，更是华文诗的一大特色。新诗作者中，“新月”诗派和臧克家先生的诗，有不少成功的例子。如闻一多先生下列诗句：

鸦背驮着夕阳

《口供》

热情开出泪花
寒雁的哀呼从她心里穿过
决断写在她脸上

《什么梦?》

家乡是个贼，他能偷去你的心

《你看》

说到语言，汉语与西方一些语言比较，相异之处很多，这里不能一一谈及。汉语多音词虽然随着社会的发展，与外国交往的频繁，不断吸收外来词语而越来越多，但单音词仍占很大比重。新诗不必像古诗那样讲究四声和韵律，但轻视汉语汉字音韵、平仄、格调、节奏的规律，不扬其所长，避其所短，也难以成为杰作。徐志摩先生的《沙扬娜拉》、《再别康桥》、闻一多先生的《死水》，冯

至先生的《我是一条小河》、《在郊原》，戴望舒先生的《雨巷》，这些上佳之作，均得助于诗的音乐性，其中音乐语言与文学语言几乎起着同样重要的作用，都对诗的神韵作了充分的完美的表达。说这些诗的神、情、声俱妙，是并不过誉的。

自然，诗人也可像艾青先生那样，不着力于诗的外在音乐美，而注意与诗情和谐的内在节奏。如《我爱这土地》，一、二行节奏缓慢，声调低沉，五至六行节奏加快，力度加重，最后两行节奏放慢，似尽非尽，余音缭绕。这首诗，不押脚韵，不大管平仄声的搭配，也不重视音乐、旋律的细微末节，同样是杰作。

总之，华文诗歌作者既要了解华文华语特点，又不受其束缚；既要注意扬其所长，又要大胆创造。过去的路是人走出来的，将来的路则有待人去开辟。

（原载于《中国文化研究》1994年春之卷，台湾《葡萄园诗刊》第122期转载，收入周伯乃主编之《中国诗歌选》，台北文史哲出版社1995年版。）

死亡与超越

——郭沫若早期诗歌创作新论

方长安

近一个世纪以来，郭沫若因其早期诗歌“绝端的自由、绝端的自主”[1]的诗思与形式而被阐释成为中国新诗的真正奠基人，这一结论自然是可信的，而且实际上已被近一个世纪以来的读者所接受。然而，阐释者从狂飙突进的五四时代精神这一外在角度对郭沫若早期诗歌“绝端的自由、绝端的自主”的形成根源的解释，则偏离了作为个体的诗人创作时的真实心境，以至于对诗人早期诗歌的解读在相当程度上成为一种空洞的时代话语。

翻开郭沫若的早期诗歌，一个极为醒目的事实是以死亡为诗题或抒写内容的作品占了很大的比例，如《死的诱惑》、《火葬场》、《死》、《湘累》、《凤凰涅槃》、《Venus》、《夜步十里松原》、《夜》、《心灯》、《炉中煤》、《司健康的女神》、《胜利的死》、《棠棣之花》、《好像是但丁来了》、《地震》、《石佛》、《太阳没了》、《我们在赤光之中相见》，以及稍后的《瓶·第四十一首》、《怀亡友》、《如火如荼的恐怖》等。这些诗中反复出现的一些核心意象是：生命、死亡、坟墓、幽光、灵光、囚牢、地狱、孤舟、战栗、黑暗、夜、火、缥缈的天、地底，等等。显然，死亡是他当时关注的一个中心问题。

他的第一首诗《死的诱惑》，写于1916年，表现的是生的烦恼所激起的一种自杀冲动，死对于诗人来说被理解成为摆脱痛苦的终极方式。1919年创作的《死》同样将死看成“真正的解脱”途

径，将它比做“情郎”，不过此时诗人的内心却充满矛盾，“我心儿很想见你，/我心儿又有些怕你”。诗人开始意识到死亡的恐怖。同年，在《夜步十里松原》中，他禁不住地吟道：“我的一枝枝的神经纤维在身中战栗”，置身古松原远望大海“白茫茫一片幽光”，绝望的体验令生命战栗。这一时期，诗人整个被死亡所缠绕，死之恐惧与绝望驱使他不停地思考、写作，死之思与体验成为其诗抒写的基本内容：“我这瘟颈子上的头颅/简直好像那火葬场里的火炉；/我的灵魂儿，早已烧死了！”（《火葬场》）。“黑暗的夜！夜！/我真正爱你，/我再也不想离开你。”（《夜》）。“我怕我睡了去又来些梦魔来苦我。他来诱我上天，登到半途，又把梯子给我抽了。”“我立在破灭底门前只待着死神来开门。”“我们魂儿战栗不敢歌”（《湘累》）。“一枝枝的烟筒都开着了朵黑色的牡丹呀！”（《笔立山头展望》）。“我把你这对乳头，/比成着两座坟墓。/我们俩睡在墓中，/血液儿化成甘露！”（《Venus》）。他在想象中体验死亡，在死亡威胁中书写自我与死亡的关系，死亡的自觉不断强化自我的无力感。

生存的有限性使人无法回避对于死亡的思考，但死亡意识的自觉在不同个体那里发生的年龄段不同，郭沫若是在二十几岁的青春期思索死亡问题的，是什么促使他在人生花季体验无法逃避的死亡威胁呢？1923 年，他谈到了这一问题：“寄居异乡，同时又蕴含着失意的结婚之悲苦的我，把少年人活泼的心机无形中倾向在玄之又玄的探讨上去了。民国五六年的时候正是我最彷徨不定而且最危险的时候。有时候想去自杀。”[2]现实的失意落魄使他想到自杀，希望以死亡解脱人生悲苦，这样死亡意识在他年轻的心灵中出现、生长，他开始思索玄之又玄的生命存在与死亡问题。自杀是主体的自觉行为，而必死无疑则是与人的主体意识无关的天理：“把我们的心眼睁开内观外察，我们会知道我们才是无边的海洋上一叶待朽的扁舟，我们会知道我们才是漫漫的黑夜里一个将残的幽梦，我们会知道我们才是没破的监狱内一名既决的死囚。”[3]“待朽的扁舟”、“将残的幽梦”、“既决的死囚”表述了诗人对于生命有限性的无助体验与根本绝望，诗人生活在死亡的恐惧之中。

于是，如何摆脱死亡恐惧，便成为困扰诗人的“玄之又玄”的问题，冥思的结果是：“科学不能答应我们。答应我们这种问题的权能，在他的职分之外，也怕是在我们人类智力的范围以外。”[4]诗人意识到近代以来被视为神话的科学对人的生命现象充其量只能做一些技术性的分析，并不能给出一个根本的答案。对科学的失望使诗人将思考转向了形而上和宗教的层面：“形而上学者假拟出一个无始无终的本体，宗教家虚构出一个全能全智的上帝，从而宗仰之，冥合之，以图既失了的乐园之恢复；但是怀疑尽了头的人，这种不兑换的纸币，终竟要失掉了他的效力。”[5]显然，哲学史上那些抽象的“本体”论无法说服他，宗教也难以消除他的存在恐惧。他这里所说的宗教实为基督教，他因受过现代科学洗礼，主观意志力又非常强，所以不相信基督的上帝之说：“不相信那缥缈的天上，/还有位甚么父亲”（《地球，我的母亲》），上帝无法拯救他。

怎么办？他没有停止玄思，终于发现必死无疑的“既决囚”只剩下三条路可走：“第一，便是自然的发狂；第二，便是人为的自杀；第三，便是彻底的享乐。”[6]他深知历史上忧其命至于发狂者、自杀者不计其数，而没有发狂和自杀的人，大悟一番后便大都走上“享乐”之途。郭沫若是一个执著于生活的人，他没有自杀，亦没有发狂，而是选择了“享乐”作为生存方式。在他看来，“享乐”分积极和消极两种。所谓消极“享乐”就是意识到自己的“生存日月为一种眼不能见的存在所剥削”，想到“身死之后，一切事业终归于已无有”，便即时行乐，沉湎于酒。中国古代诗歌对此有大量的记载，如《古诗十九首》第三首曰：“人生天地间，忽如远行客。斗酒相娱乐，聊厚不为薄。”刘伶的《酒颂》、李白的《春夜燕桃李园序》均表现了“浮生若梦”、“唯酒是务”的思想。在郭沫若看来，“酒便是他们的上帝，便是他们的解救者。”“他们正于饮酒的行为之中，发现出一种涅槃的乐趣。”[7]然而，这种消极的“享乐”未能解脱郭沫若的生存困惑，他无法由此获得一种生的平静与满足。于是，他选择了一种积极“享乐”的存在方式。

什么是积极的“享乐”呢？他如此解释：“想陶醉于一种对象

之中，以忘却此至可悲怜的自我。司皮诺若（Spinoza）陶醉于神，歌德陶醉于业，便是积极的一种。”显然，他所谓的积极享乐由“神”与“业”所构成。

“业”是佛教术语，指一切有意识与目的的行为。郭沫若这里所谓的“业”指的则是歌德浮士德式的存在行为。歌德的宇宙观是“泰初有业”，认为“宇宙自有始以来，只有一种意志流行，只有一种大力活用。”由这种宇宙观演绎出来的人生哲学就是：“让汝一生成为业与业之连锁！”[8]歌德的“业”就是不断地追寻某种至真至善至美的境界。

这种“业”在郭沫若那里的具体表现形式是诗歌创作。郭沫若曾说雪莱的诗是雪莱的生命，而他之所以翻译雪莱的诗就是要使自己成为雪莱。诗是雪莱的生命，所以也就是郭沫若的生命。郭沫若是以诗歌创作为“业”，以图充分领略自我内在的痛苦，宣泄胸中郁积，尽情燃烧自我，探索人生秘密，希望由此体验到一种“绝对的自由”，[9]以忘却悲怜的自我。

然而，他深知这种“业”仍是一种现世行为，无法令人真正获得一种超越死亡的体验。所以，他没有仅仅在现实生活层面思考问题，而是设法为“业”注入某种形上的内容，使其获得超越性。这种形上的内容就是神。是什么神？他说得非常清楚，是“泛神”。

何谓“泛神”？“泛神”原出现于16、17世纪的西欧，是当时人们的一种神学观，代表人物是荷兰的斯宾诺莎（Spinoza）和意大利的布鲁诺。它将神视为非人格的本原，认为神与自然界相等同，本体即神，神即自然，否认神是自然界的创造主。郭沫若是如何理解“泛神”的呢？他为何要为“业”注入“泛神”？他说：“泛神便是无神。一切的自然只是神底表现，我也只是神底表现，我即是神，一切自然都是我的表现。人到无我的时候，与神合体，超绝时空，而等齐生死。”[10]显然，他既把握住了西方“泛神”论的基本思想，但又作了自己的阐释，提出了“我即是神”的看法。“我”的出场透露这段话的重心其实在后面部分，即“人到无我的时候，与神合体，超绝时空，而等齐生死”，就是说他言说

“泛神”不是作一种抽象的理论探讨，而是要将它引入“业”中，使之获得超越性，以解决困惑自己的生死问题。

需要特别指出的是，长期以来人们在谈论郭沫若的泛神思想时，往往只引用这段话的前面几句，而舍弃了后面的“人到无我的时候，与神合体，超绝时空，而等齐生死”。这无疑是断章取义，没有把握住郭沫若言说泛神的真实心境与目的，自然也就没有看透“泛神”对于郭沫若的原初意义。

在那段话的后面，郭沫若继续写道：“人到一有我见的时候，只见宇宙万汇和自我之外相，变灭无常而生生死存亡之悲感。万物必生必死，生不能自持，死亦不能自阻，所以只见得‘天与地与在他们围周生运动的力，除是一个永远贪婪，永远反刍的怪物而外，不见有别的’。此力即是创生万汇的本源，即是宇宙意志，即是物之自身——Ding an sich。能与此力瞑合时，则只见其生而不见其死，只见其常而不见其变。体之周遭，随处都是乐园，随处都是天国，永恒之乐，溢满灵台。”而“人之究竟，唯在此永恒之乐耳。欲求此永恒之乐，则先在忘我。”[11]显然，郭沫若“泛神”论的内在思想资源非常复杂，它以西方原初的泛神论为基础，化入了王阳明的“万物一体”的宇宙观、庄子的“天地与我并生，万物与我为一”的思想，同时还融人了大乘佛教“无住涅槃”的境界。[12]

以这种“泛神”为灵魂，“业”便获得了一种巨大的能量，追求“业”的过程便真正成为一种“享乐”，这种“享乐”实际上就是一种超越性体验，用郭沫若的话说就是：“人生一切的痛苦都要在他内部的自我中领略，把一切的甘苦都积在胸中，把自身的小己推广成人类的大我”，“把一己的全我发展出去，努力精进，圆之又圆，灵不偏枯，肉不凌辱，犹如一只帆船，既已解缆出航，便努力撑持到底，犹如一团星火，既已达到烧点，便尽性猛烈燎原”，[13]其核心是“灵不偏枯”、“肉不凌辱”，也就是进入“无我”境界，“与神合体”，“超绝时空”而“等齐生死”。这种超越性体验对于主观意力非常强的郭沫若来说，事实上是没有太多逻辑可言的，是中外多种思想资源所形成的结构性力量将正为生死问题

所困的诗人导入这种超越性境界的，它有如一种天启。其实，在人类的情感、精神生活中，这是一种普遍性现象，最典型的就是宗教信仰，它是非理性的，是经不起逻辑推敲的，是没有太多道理可言的。

这种形上的存在体验，诗人在《凤凰涅槃》中借阿拉伯神话作了诗化的表现。诗歌开篇“小引”写道：“天方国古有神鸟名‘菲尼克司’（Phoenix），满五百岁后，集香木自焚，复从死灰中更生，鲜美异常，不再死。”菲尼克司死而复生、不再死的神话与诗人的存在体验相契合，不仅为他的言说提供了场景与对象，而且进一步强化了他的体验与形上认识。

诗中的凤凰即诗人自己，诗歌对决定凤凰生命存在的时间作了清晰的展示：“他们的死期将近了”、“他们的死期已近了”、“死期已到了”，这是无法逃避的时间宿命。正是这一宿命使凤凰质问自我生命所寄生的宇宙空间为何如此冷酷、黑暗，为何养育生命又将生命推向死亡的深渊，使生命在绝望中感到宇宙有如“屠场”、“囚牢”、“坟墓”、“地狱”，为何到处是“死尸”，使生命仿佛“一刹那的风烟”，使“我们这缥缈的浮生”在孤独无援中不知“到底要向哪儿安宿？”他悲愤地质问宇宙来自哪儿，为什么存在，而且“你的当中为什么又有生命存在？”时间意义上的死亡问题无法解决时，诗人便将它纳入空间去思考、探索，将对时间的不满情绪发泄到宇宙空间。而对诗人这一系列的质问，宇宙天地不应，实际上天地也无法回应，因为它们无法改变生命必死的现实。其实，发问只是绝望中悲愤情绪的表达，诗人并没有指望天地作答，质问体现了一种不屈的意志，他要自己驾驭死亡，自己选择死亡的方式，也就是集香木自焚，这样死亡就成为人的意志控制的一种行为，而这种自我控制主要还不是体现在死亡方式的选择上，而是死后的更生。“凤凰更生歌”是全诗的重心：“死了的光明更生了”、“死了的宇宙更生了”、“死了的凤凰更生了”，“凤凰更生”意味着在质问宇宙空间后成功地逃离了时间的控制，人战胜了时间，或者说打破了时间宿命。所以在诗歌结尾诗人用了很大的篇幅，抒写凤凰更生后的欢唱情绪，它们在灵魂深处体味到自我生命的新鲜、

净朗、华美、芬芳，感到从未有的热诚、挚爱、欢乐、和谐，体验着自我的生动、自由、雄浑和悠久，这是一幅生命死而复生的壮观图景。

正是因为现世的死亡问题被解决，诗人写作此诗时才获得了一种天启般的神秘体验："上半天在学校的课堂里听讲的时候，突然有诗意袭来，便在抄本上东鳞西爪地写出了那诗的前半。在晚上行将就寝的时候，诗的后半的意趣又袭来了，伏在枕上用着铅笔只是火速的写，全身都有点作寒作冷，连牙关都在打战。就那样把那首奇怪的诗也写了出来。"[14] 这是人战胜时间宿命时的一种情绪释放状态，一种生命更生时的阵痛，是人的意志力充分释放时的胜利感。

那么。死而复生对诗人来说意味着什么呢？它给诗人带来了什么？死而复生解决了生命的终极归宿问题。"死"不再可怕，因为它是获得更理想的"生"的一个环节，一种由人的意志力控制的行为，所以它实际上成为生的链条上一个促使生命升华的短暂过程。于是，死亡问题便转换成了"生"的问题，诗人的关注点也就随之转移到"生"上来了，就是说如何"生"便成为一个根本性的问题，人的价值、意义也只有在现世生活中去获得。而此时的诗人已不再是死亡威胁中的无助者，他具有一种战胜一切的意志力，一种超凡的自信心，自我无限膨胀，获得凌驾天地宇宙的力量。在这种超凡意志力驱使下，他创作了《天狗》、《立在地球边上放号》、《我是个偶像崇拜者》、《匪徒颂》、《太阳礼赞》、《晨安》、《巨炮之教训》等诗。自我在生命本原意义上被彻底解放了，"我崇拜偶像破坏者，崇拜我！"（《我是个偶像崇拜者》）"我赞美我自己！"（《梅花树下醉歌》）"我自由创造，自由地表现我自己"（《湘累》），"我把全宇宙来吞了，/我便是我了！"（《天狗》）自我横空出世，将天地万物统摄在自己意志力下。对他来说，操纵生命存在的时间被打碎而失去意义，时间不再构成诗歌的基本意象与书写内容，而空间意象则大规模地出现，如地球、宇宙、日、月、星球、火、山岳、海洋、江河、万里长城、金字塔、太平洋、大西洋、恒河、喜马拉雅山，等等。它们是一些对于人类来说尚未完全

被认知或根本未被认知的物象，曾经对诗人构成巨大的威胁，令“既决囚”的诗人感到恐惧不安，而现在它们却被获得绝对意志力的诗人自由驾驭。在诗人眼中，它们不再是地狱、囚牢、坟墓，诗人由它们所感受的不再是恐惧、陌生与冷酷，而是温暖和征服的快感。他自由地行走在宇宙万物间，宇宙万物已没有族性区别，只是相对于生命存在的空间，是生命展示精神力量的场景，甚至道具。自我力量既外射于物，又时时指向本身，“我剥我的皮，/我食我的肉，/我吸我的血，/我齿我的心肝”（《天狗》），对自我进行严峻的审视、追问，这是真正的自我解放者所具有的自信力与品格。

诗人的意志力穿透了宇宙天地，他心中也有天，但那不是西方上帝主宰的天，而是牛郎、织女“闲游”的“市街”乐园（《天上的市街》），具有人间性，是人间天堂。他不相信基督上帝：“我不相信那缥缈的天上，/还有位甚么父亲。”于是，他将目光由虚幻的上帝转向“实有性”的地球，相信地球是自我生命的摇篮与证人：“地球！我的母亲！/你是我实有性的证人，/我不相信你只是个梦幻泡影，/我不相信我只是个妄执无明。”地球看得见摸得着，给了他自我生存的所需与场景，确证了他生命的存在。他觉得是地球而不是上帝给了他灵魂的安慰，所以他要以劳动报答“实有性”的地球——母亲（《地球，我的母亲》）。对上帝的不信是以强烈的自我意识为前提的，自我与上帝构成一种紧张关系：“你在第七天上为甚便那么早早收工，/不把你最后的草稿重加一番精造呢？/上帝，我们是不甘于这样缺陷充满的人生，/我们是要重新创造我们的自我。/我们自我创造的工程，/便从你贪懒好闲的第七天上做起”（《创世工程之第七日》），上帝不可靠，只有靠自己，自我创造、自我完成构成此时诗人最重要的特征。

既然自我生命“永远不死”，[15]那么如何生活、如何使永在的生命具有价值和意义就成为一个非常重要的问题，实际上也是郭沫若此后不断思索、探寻的中心。他崇仰歌德，而“歌德不求之于静，而求之于动。……自我之扩张，以全部的精神以倾倒于一切！”[16]歌德启示他选择了一种“动”的生活，这种生活的一个重要特征是无限崇拜强力，势以强力穿透一切：“力哟！力哟！”

"不断的毁坏，不断的创造，不断的努力哟！"（《立在地球边上放号》）他要以生命的强力毁坏旧的世界："一切的偶像都在我面前毁破！/破！破！破！"（《梅花树下醉歌》）破除有碍生命存在、自由发展的既有社会秩序和价值体系，创造新的世界："我要去创造个新鲜的太阳！"（《女神之再生》）"我创造尊严的山岳、宏伟的海洋，我创造日月星辰"（《湘累》），为生命创造理想的存在场景。他要以自我强力穿透宇宙人生，特别是艺术，"力的绘画，力的舞蹈，力的音乐，力的诗歌，力的律吕哟！"（《立在地球边上放号》）这种强力意志在客观上构成了对温柔敦厚、思无邪等传统的人格理想和诗学观念的挑战和反叛。他深信"人生之力，全由我们诗人启示！"[17]所以他要"借文学来以鸣我的存在，在文学之中便借了诗歌的这只芦笛。"[18]他要以诗歌作浮士德式的探寻，这是他认为的理想的生活。他宣称"20世纪是文艺再生的时候"，"是艺术家赋予自然以生命，使自然再生的时候"，"艺术家不应该做自然的孙子，也不应该做自然的儿子，是应该做自然的老子！"[19]世界本无意义，通过自我的探寻以诗的方式赋予世界以生命、力量和意义，而这个过程对于自我来说则是意志释放的过程，是自由本质获取的途径，更是自我价值和意义的实现。所以，他此时的文学观是非功利主义的："可怜的是功利主义的无聊作家之浅薄哟！续貂狗尾，究竟无补于世！"[20]文学特别是诗歌在他看来是揭示、表现自我存在本质的圣业，是自我拯救的有效途径，而不是无关生命存在的某种工具。诗在他那里真正成为一种生命之思，一种灵魂的栖居地。

郭沫若认为："生命底文学是个性的文学，因为生命是完全自主自律的。""创造生命文学的人只有乐观：一切逆己的境遇乃是储集 Energy 的好机会。Energy 愈充足，精神愈健全，文学愈有生命，愈真、愈善、愈美。"[21]郭沫若早期诗歌创作是由生命死亡问题所引起的，是死亡之思诗。死后能否更生在知识的层面上显然是一个问题，但信仰与知识不同，它不需要证明，"死而更生"作为一种生存信仰，它使诗人逃离了时间的控制，获得绝对的乐观与力量，使生命的能量得以完全释放，获得绝对自由的形式，所以他

的诗歌是真正关于生命的诗歌，他也因此成为一位真正的诗人。他后来的革命诗歌和革命的人生历程，与他早期诗歌对于生命的理解之间存在着内在的联系性，就是说他后来的文学与人生是他早年对于存在、价值与意义探索的逻辑发展或变奏。

五四以来，许多研究者深刻地论述了郭沫若早期诗歌所具有的反偶像、自我表现、个性解放的精神，揭示出《女神》抒情主人公的独特性格，其结论具有相当的思想穿透力。然而，他们的论述主要是从外在的思想革命的角度进行的，未能冷静地弄清诗人创作时的真正心境与冲动，未能揭示出诗歌抒写的根本内容即生命存在、死亡问题，因而他们对郭沫若早期诗歌的解读是在脱离诗人生命真实存在的情况下进行的，他们所言说的郭沫若诗歌的“现代性”是在脱离个体精神语境情势下被阐释出来的。然而，五四时期的误读、阐释，对于诗人起了一种强大的暗示与引导作用，使诗人自觉地由个体存在之思转向对外在的时代主题的思索与书写，自觉地融人到时代的洪流之中，成为时代的弄潮儿。

注释

[1] 郭沫若：《论诗三札》，《文艺论集》，人民文学出版社 1979 年版，第 217 页。

[2] 郭沫若：《太戈儿来华的我见》，《创造社资料》（上），福建人民出版社 1985 年版，第 334 页。

[3] 郭沫若：《波斯诗人莪默伽亚谟》，《创造社资料》（上），福建人民出版社 1985 年版，第 282 页。

[4] 郭沫若：《波斯诗人莪默伽亚谟》，《创造社资料》（上），福建人民出版社 1985 年版，第 283 页。

[5] 郭沫若：《波斯诗人莪默伽亚谟》，《创造社资料》（上），福建人民出版社 1985 年版，第 283 页。

[6] 郭沫若：《波斯诗人莪默伽亚谟》，《创造社资料》（上），福建人民出版社 1985 年版，第 283 页。

[7] 郭沫若：《波斯诗人莪默伽亚谟》，《创造社资料》（上），福建人民出版社

1985 年版，第 285 ~288 页。
[8] 郭沫若：《波斯诗人莪默伽亚谟》，《创造社资料》（上），福建人民出版社 1985 年版，第 284 页。
[9] 郭沫若：《雪莱的诗》，《创造社资料》（上），福建人民出版社 1985 年版，第 293 ~294 页。
[10] 郭沫若：《〈少年维特之烦恼〉序引》，《创造社资料》（上），福建人民出版社 1985 年版，第 274 页。
[11] 郭沫若：《〈少年维特之烦恼〉序引》，《创造社资料》（上），福建人民出版社 1985 年版，第 274 ~275 页。
[12] 郭沫若那时不仅喜爱王阳明与庄子，而且受其母亲影响，对佛教也有所认同。
[13] 郭沫若：《波斯诗人莪默伽亚谟》，《创造社资料》（上），福建人民出版社 1985 年版，第 284 ~285 页。
[14] 郭沫若：《我的作诗的经过》，《郭沫若全集》（16），人民文学出版社 1989 年版，第 217 页。
[15] 郭沫若：《〈创造日〉停刊布告》，《创造社资料》（上），福建人民出版社 1985 年版，第 490 页。
[16] 郭沫若：《〈少年维特之烦恼〉序引》，《创造社资料》（上），福建人民出版社 1985 年版，第 275 页。
[17] 郭沫若：《自然与艺术——对于表现派的共感》，《创造社资料》（上），福建人民出版社 1985 年版，第 67 页。
[18] 郭沫若：《论国内的评坛及我对于创作上的态度》，《创造社资料》（上），福建人民出版社 1985 年版，第 14 页。
[19] 郭沫若：《自然与艺术——对于表现派的共感》，《创造社资料》（上），福建人民出版社 1985 年版，第 66 页。
[20] 郭沫若：《〈少年维特之烦恼〉序引》，《创造社资料》（上），福建人民出版社 1985 年版，第 279 页。
[21] 郭沫若：《生命底文学》，《郭沫若论创作》，上海文艺出版社 1983 年版，第 4 页。

（收入本人著《对话与 20 世纪中国文学》，湖北人民出版社 2005 年版。）

《新青年》对新诗的运作

方长安

《新青年》创刊于民族历史转型期，想象、构建青年文化是其基本宗旨，而中国是一个诗的国度，文化问题往往与诗歌联系在一起，所以《新青年》问世不久便积极倡导白话新诗，将其视为一种重要的青年文化。《新青年》是最早刊发白话新诗的杂志，对白话新诗的发生进行了自觉而有效的运作。

一 为新诗出场提供依据

中国古代虽也有白话诗，但文言诗歌观念居于人们诗学意识系统的中心，白话诗并未获得存在的合法性。《新青年》同人敏锐地意识到了这一问题，创刊伊始便自觉地为白话新诗出场，替代文言诗，探寻话语依据。

早在1915年，陈独秀就在《现代欧洲文艺史谭》中，从进化立场，叙说欧洲文艺从古典主义向理想主义、写实主义、自然主义递进的历史，[1]为白话文学替代文言文学提供历史必然性依据。1917年初，胡适在《历史的文学观念论》中提出“历史的文学观念”，即“一时代有一时代之文学”，[2]同样以进化论为思想资源言说白话文学之合法性，为白话诗出场制造舆论。在他们那里，白话诗替代文言诗被理解成为历史逻辑的必然，具有历史理性之力量。

不仅如此，《新青年》还从中国古代诗歌创作中寻找白话诗取代文言诗歌的依据。胡适在《旅京杂记》中特意介绍南宋张九成的《论语绝句》，认为其中多为白话诗，尊称他为“专意作白话诗的一位老前辈”。[3]张九成进士出生，封建官员，如此身份尚且作白话诗，可见白话诗在古代也是有魅力的，这对于那些崇古而反对白话新诗的旧派文人是一个有力的回击。1918 年第 5 卷第 2 号《诗》栏目后面刊有刘半农的一个补白，记述启明自绍兴来函内容，即：“今日天气热，卧读寒山和尚诗，见一首甚妙”，该诗为：“有个王秀才笑我诗多失：/云，不识‘蜂腰’，仍不会‘鹤膝’，/平仄不解压；凡言取次出。/我笑你作诗，如盲徒咏日！”[4]周作人认为该诗“可代新青年新体诗作者答人批评之用”。这同样是一种话语策略，旨在借古代诗人作品，回击时人反新体诗之观念。

他们还从外国诗歌寻找诗歌语言革命依据。1918 年 4 月，《新青年》刊发了胡适翻译的苏格兰女诗人 Lady A Lindsay 的《老洛伯》（Auld Rodin Gray）。胡适认为：“此诗向推为世界情诗之最哀者，全篇作村妇口气，语语率真，此当日之白话诗也。”[5]且正是这首“白话诗”开风气之先，将英国诗歌引向革新成功之路。这对当时那些崇尚西方而又反对白话新诗的人来说，同样是一拳重击。

《新青年》这些策略性活动，为白话新诗出场，扫清了道路，开辟了存在场景。

二　探寻资源

在《新青年》同人的想象中，白话新诗是一种与古代白话诗、文言诗完全不同的新型诗歌，它必须具有一种有效参与现代对话、表现现代人审美需求的美学特质，既如此则亟需整理、开掘新的诗学资源，以满足新诗创作需要，那么新的资源在哪里呢？

从《新青年》同人积极译介外国诗歌看，他们首先将眼光转向国外，力图从域外引入异质资源。一为思想资源，《新青年》最初译介的诗歌多为爱国诗与情诗，旨在输入现代爱国、爱情观念。

1915年第1卷第2号刊发了陈独秀翻译的美国国歌《亚美利加》，它表现的是爱国与自由观念："爱吾土兮自由乡/祖宗之所埋骨/先民之所夸张/颂声作兮邦家光/群山之隈相低昂/自由之歌生抑扬。"爱国与自由相联系，这种观念正是中国文化、诗歌所缺失的。紧接着刘半农的《灵霞馆笔记·爱尔兰爱国诗人》、《灵霞馆笔记·阿尔萨斯之重光 马赛曲》分别刊于第2卷第2号和第6号上，均为译介外国爱国诗人及其爱国作品。爱国诗歌形态、精神成为他重点关注、输入的内容。第3卷第2号则将刘半农的《灵霞馆笔记·咏花诗》列为封面要目，它译介的是西方咏花诗歌，这些诗歌咏花意在歌吟爱情，如咏紫罗兰之诗"都用以代表高洁之爱情"。[6]第4卷第4号发表了胡适翻译的苏格兰女诗人创作的《老洛伯》，"此诗向推为世界情诗之最哀者"，[7]刘半农曾说："余尝谓中国无真正的情诗与爱国诗，语虽武断，却至少说中了一半"，[8]可见《新青年》对外国爱国诗、爱情诗的译介旨在输入新的诗歌类型与观念，为白话新诗创作提供新的思想资源。

与思想资源同样重要的是形式资源。刘半农在第3卷第2号发表《灵霞馆笔记·咏花诗》，称英国诗人摩亚氏的《最后之玫瑰》"立言忠厚，措辞平易"，是一首值得借鉴的优秀作品。而上述胡适译介的《老洛伯》（Auld Rodin Gray），其"村妇口气"更是被胡适视为西方诗歌的一大特征而加以介绍，认为它是中国白话新诗应直接仿效的。第4卷第2号发表了周作人的《古诗今译》，翻译的是两千年前的希腊古诗。在译诗前面的《Apologia》中，周作人认同"翻译如嚼饭哺人"的观点，在他那里"哺人"意识非常强烈，也就是以希腊古诗哺育中国新诗。这首希腊诗歌以甲乙对话形式展开，对话体可谓是周作人着力输入的一种外国自由诗形式。

输入异域诗歌形式是一个非常复杂的问题，《新青年》最初基本上是以文言诗歌形式翻译外国诗歌，那时看重的是思想资源，到后来译诗形式意识觉醒了，不断强调平易性、"村妇口气"，开始以白话口语译诗，并尝试直译，"意中颇欲自造一完全直译之文体"，[9]力图尽可能地呈现外国诗歌的基本形式，以冲击、改变中国诗人的诗体观念，为他们的白话诗写作提供参照或模仿资源。

在探寻诗歌资源时，《新青年》同人发现了歌谣这一“小传统”对于白话新诗创作的价值，并予以积极地开掘。1918年《新青年》第4卷第3号刊登了沈尹默、刘半农、周作人、沈兼士、钱玄同等共同署名的《北京大学征集全国近世歌谣简章》，强调“歌辞文俗，一仍其真，不可加以润饰；俗字俗语，亦不可改为官话”，要求尽可能地保持其“俗”的本真面貌。征集歌谣的一个重要目的，在于为白话诗创作注人民间诗歌的生命力。1919年第6卷第4号发表了苏菲用民歌体翻译的《德国农歌》，胡适以白话自由体翻译的波斯诗人的作品。1920年第8卷第3号刊有周作人的译诗23首，均为白话翻译，且多为外国民歌。自此以后，歌谣传统一直受到诗人们的重视。

关于诗歌资源问题，还有一个非常重要的现象值得关注，那就是词。词以其较为自由的形式，本可以作为白话新诗创作充分挖掘、利用的传统资源。然而，从新诗史实际情形看，词并未受到足够重视，更未被充分开掘、利用。何以如此？《新青年》给了一个直接的答案。

胡适最初构想白话新诗时，对词是相当重视的。1917年2月，他在《新青年》发表《白话诗八首》，不久即在《新青年》第3卷第4期发表一组《白话词》，他当时是将白话词写作视为新诗试验的重要环节。然而，《新青年》同人对于词的资源性价值的认识却存在分歧，1917年8月钱玄同致函胡适：“日前独秀先生又示我以先生近作之‘白话词’，鄙意亦嫌太文。且有韵之文，本有‘可歌’与‘不可歌’二种。寻常所作，自以‘不可歌’者为多。既不可歌，则长短任意，仿古新创，无所不可。至于‘可歌’之韵文，则所填之字，必须恰合音律，方为合格。‘词’之为物，在宋世本是‘可歌’者，故各有其名。后世音律失传，于是文士按前人所作之字数、平仄，一一照填，而云‘调写某某’。此等填词，实与做‘不可歌’之韵文无异。”“玄同之意，以为与其写了‘调写某某’而不知其调则何如直做‘不可歌’之韵文乎。”[10]钱玄同反对填词，亦不认同白话词试验。

对于钱玄同之批评，胡适很快予以回应：“先生与刘半农先生

都不赞成填词"，然而"词旧名长短句，其长处正在长短互用，稍近语言之自然耳"，"此决非五言七言之诗所能及也。故词与诗之别，并不在一可歌而一不可歌，乃在一近言语之自然而一不近言语之自然也。作词而不能歌之，不足为病"，"词之重要，在于其为中国韵文添无数近于言语自然之诗体"，"词之好处，在于调多体多，可以自由选择"。[11]胡适认为词是一种"近于言语自然之诗体"，是白话新诗创作可资借鉴的重要资源。

但钱玄同并不罢休，他立马给胡适回信："惟我之不赞成填词，正与先生之主张废律诗同意，无非因其束缚自由耳。""总而言之，今后当以白话诗为正体（此白话，是广义的，凡近乎言语之自然者皆是。此诗，亦是广义的，凡韵文皆是），其他古体之诗，及词、曲，偶一为之，固无不可，然不可以为韵文正宗也。"[12]他还紧接着在《尝试集序》里进一步阐释自己的看法："现在做白话韵文，一定应该全用现在的句调，现在的白话。那'乐府''词''曲'的句调，可以不必效法；'乐府''词''曲'的白话，在今日看来，又成古语，和三代汉唐的文言一样。"[13]胡适所看重的"白话"词在他这里被理解成为"古语"、"文言"，失去了表现力，无法有效言说现代人复杂的情感世界。胡适后来虽也偶尔借用词的形式创作白话新诗，但总的看来不再坚持自己原来的立场，他的态度也影响到了那一时代其他新诗探索者，于是词便逐渐淡出新诗草创者的视野，其形式特征在新诗形体创格过程中没有受到应有的重视，当然也就谈不上有效地转化、利用。

三　创作试验

《新青年》自1917年2月第2卷第6号发表胡适的《白话诗八首》，至1922年7月第9卷第6号，几乎每期都刊发新诗，对新诗进行了长期的试验，是新诗最重要的试验场地。其同人不仅自己试验，而且相互切磋、探索，主要表现为：

1. 以外国诗歌、中外歌谣为摹本进行试验。在新诗试验过程中，《新青年》同人将模仿、学习外国诗歌史上那些近于自然的作

品及中外歌谣作为创构中国现代白话新诗的重要途径。1918 年第 4 卷第 2 号发表了周作人的《古诗今译》，翻译的是两千年前的希腊古诗。他认为“中国只有口语可以译他”，“口语作诗，不能用五七言，也不必定要押韵；止要照呼吸的长短作句便好。现在所译的歌，就用此法，且来试试；这就是我的所谓‘自由诗’”。[14]他将译诗视为白话自由诗试验，力求借翻译将希腊古诗神韵化入中国白话新诗中。他的《小河》既与波特莱尔的散文诗“略略相像”，内容又“大致仿那欧洲的俗歌”[15]；而其《秋风》则是从日本元禄时代的俳句变化而来的[16]；至于《儿歌》则为直接“仿儿歌而作的”，他深信“俗歌——民歌与儿歌——是现在还有生命的东西，他的调子更可以拿来利用。”[17]刘半农等人在这方面也作了积极的探索。

那一时期，模仿外国诗歌与中外歌谣进行白话诗试验，几乎成为一种风气，它使初期新诗显得清新、自然，一扫旧诗陈腐气息。从某种程度上讲，是《新青年》开启了中国新诗西化与歌谣化的方向，对后来诗歌发展影响甚大。

2. 同题诗歌创作。新诗没有统一的形式要求，诗人们从自己的知识背景、诗学观念出发进行试验，在充分尊重诗人创作自由的前提下，《新青年》同人曾进行过同类题材诗歌写作，最重要的一次是第 4 卷第 3 号上发表的沈尹默、胡适、陈独秀、刘半农等创作的同题诗《除夕》。题材相同，题目相同，但主题、形式却不同，纪实、抒情、议论与哲思各有所重。沈尹默在叙写多年来除夕之喜乐消长经验后，落笔于“将以前所有的欢喜，今日都付你！”境界极高；胡适以平实笔调回叙除夕与朋友吃饭、喝茶及谈天情形，从容自如；陈独秀则追问了“我是谁?”“他是谁?”“他何为?”“我何为?”这类抽象而相当“现代”的问题，但落脚点仍是中国社会现实，不同于西方同类主题作品的一味抽象；刘半农记述了除夕与周氏兄弟谈天之事，最后一句“地上只一个我！天上三五寒星！”倒是耐人寻味。

以诗相唱和是中国古代诗人热衷的表达方式，其中多有游戏意味；而《新青年》同人这种同题唱和，则是一种相当严肃的行为，

他们不单是以诗抒情言志，而主要是探讨白话诗这一事关中国启蒙、诗歌转型的时代课题，诗歌本体试验的庄严性取代了传统唱和的游戏氛围，而以《新青年》这一公共空间展示白话诗歌本体试验，则改变了传统唱和的私人性，向读者展示了白话的诗性魅力。

3. 改诗。《新青年》的新诗试验还有一个非常重要的环节，那就是对已经发表的白话新诗进行修改。1918 年初，王敬轩致《新青年》信，曰："贵报之白话诗则尤堪发噱，其中有数首若以旧日之诗体达之，或尚可成句，如'两个黄蝴蝶'改为'双蝶'，'飞上天'改为'凌霄'，'不知为什么'改为'底事'，则辞气雅洁远乎鄙倍矣。此外如胡君之《他》，通首用他字押韵，沈君之《月夜》，通首用着字叶韵，以及刘君之《相隔一层纸》，竟以老爷二字入诗，则真可谓前无古人，后无来者。"[18]显然，他是站在旧派文人立场按文言诗歌规范修改白话新诗。

对此，刘半农进行了针锋相对的驳难："承先生不弃，拟将胡适之先生《朋友》一诗代为删改；果然改得好，胡先生一定投过门生帖子来。无如'双蝶''凌霄'恐怕有些接不上；便算接得上了，把那首神气极活泼的原诗，改成了'双蝶凌霄，底事……'的'乌龟大翻身'模样，也未必是'青出于蓝'吧！又胡先生之《他》均以'他'字上一字押韵；沈尹默先生之《月夜》，均以'着'字上一字押韵；先生误以为以'他''着'押韵。"至于"《相隔一层纸》以'老爷'二字入诗"，刘半农认为不仅符合诗歌的现代发展趋向，甚至从传统诗文中也可找到依据："且就'老爷'二字本身而论，《元史》上有过'我董老爷也'一句话；宋徐梦莘所做的《三朝北盟会编》也有'鱼磨山寨军乱，杀其统领官马老爷'两句话——这一部正史，一部在历史上极有价值的私家著作，尚把'老爷'二字用入，半农岂有不能用入诗中之理。"[19]

这次通信改诗是《新青年》同人策划的一个重要事件，关涉到白话诗的语言、押韵等问题，刘半农的回击表明白话诗有自己不同于文言诗的规律，倘以文言诗规则对其进行修改，就会扰乱它的内在脉络，使其失去生命活力。

同年 5 月刘半农写了首"斗方派"诗寄呈周作人、鲁迅，请

求指教，诗云："苍天万丈高，/翠柏千年古。/我身高几何？/我寿长几许？/以此问夕阳，/夕阳黯无语！"鲁迅看完后觉得"形式旧，思想也平常"；周作人也认为"不大好"，并和诗一首，诗云："'苍天'不知几'丈高'，/'翠柏'也不知几'年古'。/'我身'用尺量，/就知'高几何'；/'我寿'到死时，/就知'长几许'。/你去'问夕阳'，/他本无嘴无耳朵，/自然是'黯无语'。"[20]显然，周作人是借"和诗"方式改诗，就是将刘半农的"斗方诗"修改扩充为白话自由诗。

刘半农还曾以记者身份同笔名为 Y. Z. 的读者就白话诗歌问题进行过切磋，对 Y. Z. 的作品进行修改。Y. Z. 将自己试做的白话诗寄赠刘半农，恳请指教，并坦言自己的作品"是我学步你们的"，[21]也就是仿学《新青年》同人的白话诗。刘半农对它们一一点评，并认为其中《小河呀》一首不错，代为修改，刊发在第 5 卷第 3 号上。Y. Z. 发表在《新青年》第 5 卷第 6 号上的《恋爱》一诗也是经刘半农修改过的。1918 年，李剑农"套袭"胡适的《你莫忘记》，创作了《湖南小儿的话》，请胡适指教、修改，[22]该诗后经修改发表在第 5 卷第 4 号上。

《新青年》的改诗活动，无疑起了推广经验的示范作用，一定程度上规范了白话新诗的走向与初期形态。

四　诗学探寻与批评

在创作试验的同时，《新青年》不断开展白话诗歌的讨论与批评，及时探寻现代白话诗艺术，总结经验教训，为白话新诗写作提供新的诗学资源。

以白话写诗，语言媒介是创作者遇到的首要问题，为提升白话表现力以有效地呈现主体丰富复杂的内心世界，初期白话诗人自觉地化用文言语汇与外来语。这一现象引起不少人的关注与讨论。1917 年 8 月钱玄同致函胡适，曰："惟玄同对于先生之'白话诗'窃以为犹未能脱尽文言窠臼。如《咏月》第一首后二句，是文非话。《咏月》第三首，及《江上》一首，完全是文言。又《赠朱经

农》一首，其中'辟克匿克来江边'一句，以外来语入诗，亦似可商。"[23]他反对文言入诗，亦不赞成使用外来语，主张以地道的现代白话为诗。这种看法在当时有一定的代表性。

对此观点，胡适于1918年初作出回应："先生论吾所作白话诗以为'未能脱尽文言窠臼'此等诤言，最不易得。吾于去年（五年）夏秋初作白话诗之时，实力屏文言，不杂一字。如《朋友》、《他》、《尝试篇》之类皆是。其后忽变异宗旨，以为文言中有许多字尽可输入白话诗中。故今年所作诗词，往往不避文言。"[24]他认为白话创作中可以夹杂几个明白易晓的文言字眼以提升白话的表现力。不过，他还是认同钱玄同的如此观点："应该尽量用白话去做才是。倘使稍怀顾忌，对于'文'的一部分不能完全舍去，那么便不免存留旧污，于进行方面，狠有阻碍"，并曰："我极以这话为然，所以在北京所做的白话诗，都不用文言了。"[25]显然，胡适对于文言能否入诗，头脑非常清醒，他个人觉得文言入诗可以扩展白话诗的诗性空间，但在转型期还是不用文言为好。至于外来语问题，倒是钱玄同做了妥协，1918年初，他在为胡适的诗集作序时表示："我以前觉得以外来语入诗，似乎有所不可；现在仔细想想，知道前此所见甚谬。"他开始坚信"不但方言，就是外来语，也可采用"。[26]就这样，胡适与钱玄同在文言、外来语能否入诗问题上，统一了观点。语言取舍关乎文化的择取，舍文言取外来语体现了《新青年》向世界吸取现代养分以促使中国文化转型的价值立场，对白话新诗初期形态的确立与发展产生了直接影响。

文言诗歌，特别是近体诗，在历史发展中逐渐形成了许多写作范式，不少人谈到诗首先想起的便是形式格律，以为诗就是一种文字游戏，这种传统诗歌观念致使一些人呼吁为白话诗拟定相应的规则。1918年朱经农致函胡适，提出"白话诗应该立几条规则"，[27]否则无规可循，白话诗的发达难以想象。对此观点，胡适不以为然，他说："即以中国文言诗而论，除了'近体'诗之外，何尝有什么规则？即以'近体'诗而论，王维、孟浩然、李白、杜甫的律诗又何尝处处依着规则去做？"文言诗歌为他提供了话语依据；接着他指出："白话诗的大宗旨，在于提倡'诗体的释放'。

有什么材料，做什么诗；有什么话，说什么话；把从前一切束缚诗神的自由的枷锁镣铐笼统推翻：这便是‘诗体的释放’。”所以，他不赞成给白话诗制定规则。而且，他认为当时尚处在白话诗尝试时代，连“我们自己也还不知什么叫着白话诗的规则”，又如何制定规则呢?[28]诗的生命来自创造性、独特性，与统一规则不相容，看来胡适是懂诗的。白话诗遵循的是自由、开放的诗学原则，它后来被称为自由诗，与这一原则密不可分。

到1919年，《新青年》对于白话诗学的探索向前迈进了一大步，这年3月俞平伯以诗人身份为白话诗拟出三大条件：一是“用字要精当，造句要雅洁，安章要完密”；二是“音节务求谐适，却不限定句末用韵”；三是“说理要深透，表情要切至，叙事要灵活”。[29]这无疑是针对初期白话诗过于粗糙而言的，是一个更高的要求，可谓是初期白话诗由“白话”向“诗”转变的一篇重要文章。胡适对俞平伯的思考予以了肯定：“我对于俞君所举的三条，都极赞成”,[30]看来包括胡适在内的《新青年》同人已将思考重心由破除文言、倡导白话转向了白话的诗性问题。为白话诗拟定精致的诗学原则，意味着《新青年》对新诗的运作、思考进入到了一个新的阶段。

注释

[1]陈独秀：《现代欧洲文艺史谭》，《新青年》第1卷第3~4号，1915年11~12月。

[2]胡适：《历史的文学观念论》，《新青年》第3卷第3号，1917年5月。

[3]胡适：《旅京杂记》，《新青年》第4卷第3号，1918年3月。

[4]刘半农：《补白》，《新青年》第5卷第2号，1918年8月。

[5]胡适：《老洛伯·引言》，《新青年》第4卷第4号，1918年4月。

[6]刘半农：《灵霞馆笔记·咏花诗》，《新青年》第3卷第2号，1917年4月。

[7]胡适：《老洛伯·引言》，《新青年》第4卷第4号，1918年4月。

[8]刘半农：《诗与小说精神上之革新》，《新青年》第3卷第5号，1917年7月。

[9]刘半农：《我行雪中·译者导言》，《新青年》第4卷第5号，1918年5月。

[10]《通信》,《新青年》第3卷第6号,1917年8月。
[11]胡适:《论小说及白话韵文》,《新青年》第4卷第1号,1918年1月。
[12]《通信》,《新青年》第4卷第1号,1918年1月。
[13]钱玄同:《尝试集序》,《新青年》第4卷第2号,1918年2月。
[14]周作人:《古诗今译》,《新青年》第4卷第2号,1918年2月。
[15]周作人:《小河·引言》,《新青年》第6卷第2号,1919年2月。
[16]周作人:《秋风·后记》,《新青年》第8卷第4号,1920年12月。
[17]周作人:《儿歌·后记》,《新青年》第8卷第4号,1920年12月。
[18]《文学革命之反响·王敬轩君来信》,《新青年》第4卷第3号,1918年3月。
[19]《文学革命之反响·半农回信》,《新青年》第4卷第3号,1918年3月。
[20]《补白》,《新青年》第4卷第5号,1918年5月。
[21]Y. Z.:《对于新青年之意见种种》,《新青年》第5卷第3号,1918年9月。
[22]李剑农:《湖南小儿的话·来函代序》,《新青年》第5卷第4号,1918年10月。
[23]《通信》,《新青年》第3卷第6号,1917年8月。
[24]胡适:《论小说及白话韵文》,《新青年》第4卷第1号,1918年1月。
[25]胡适:《论小说及白话韵文》,《新青年》第4卷第1号,1918年1月。
[26]钱玄同:《尝试集序》,《新青年》第4卷第2号,1918年2月。
[27]《通信·新文学问题之讨论》,《新青年》第5卷第2号,1918年8月。
[28]《通信·新文学问题之讨论》,《新青年》第5卷第2号,1918年8月。
[29]《通信·白话诗的三大条件》,《新青年》第6卷第3号,1919年3月。
[30]《通信·白话诗的三大条件》,《新青年》第6卷第3号,1919年3月。

(原载于《学术研究》2006年第1期,人大复印资料于2006年第4期转载。)

更深的分野与必要的转型

——2005年中国诗歌读评

荣光启

一 “自由”的年代

新的世纪开始之后，中国诗歌似乎也开始了新的繁荣。除了正式出版发行的十余种主要诗歌刊物和十余种刊登诗歌的主要综合性文学杂志之外，诗坛不断涌现的大量的民间刊物令人目不暇接。这是一个诗作空前繁盛诗人无比繁多的时代，除了那些早已成名的诗人在继续写作之外，无数新的诗歌爱好者借着网络借着自己所在的团体不断浮出海面。个性、“个人化”无疑是每一个诗人高举的写作立场，大家似乎对正式的诗歌刊物失去了浓厚兴趣，诗人们似乎更愿意在自己的小圈子内、自己的论坛上获得朋友们的赞赏。如果我们曾经真的认同《1998中国诗歌年鉴》同仁对当代诗坛所作的“民间立场”和“知识分子写作”的想像性划分的话，那么今天这种“敌我”对立的状况似乎已是陈年往事。今日的中国诗坛，更像是许多漂浮的岛屿，每个岛屿都有自己的方向，大部分岛屿都以自己的孤立（孤独）为荣，只有少数在思考彼此如何沟通，思考可能的桥梁。

“诗人”，这一特殊的称谓和身份，在今天也变得含糊起来。诗人们大多不再是为了诗歌含辛茹苦的落魄才子，也少有为了诗歌而献身的文化英雄，在市场经济的风云中游刃有余同时诗写得也不

错的大有人在。今天绝大多数诗人，有自己的职业和收入，在现代化的生存体制当中爬行或游弋，诗歌只是工作之余的精神追求和自我慰藉。诗人在自我表达的同时，也因着诗歌获得了许多陌生人的爱戴与仇恨、来自远方的祝福和攻讦。在特定生存模式的挤压当中，许多爱好文学的人惊讶地发现诗歌还可以帮助我们寻求心中潜在的光荣和梦想。诗歌作为一种“事业”和诗人作为一种“身份”在这个时代被空前的边缘化。诗歌不再抒写一个宏伟的社会或文化的想像共同体，而只是抒写个人的情感经验，时代的主题和景象只是在个人的经验表达中得到可能的“折射”。诗人不再是专门写诗的人，他只是在生活的某个时间回到诗歌写作当中。但也可以说正是这种边缘化，诗歌才可以从附着于种种意识形态的状态中回复到个人、回复到诗本身。诗人作为一个生活中的普通个体，才可以真正拥有写作的自由、获得写作的可靠资源和能力。

这似乎是一个非常个人化的时代，每个人至少可以在写作中尽情地对自我进行想像性的表达。这也是一个思想自由的时代，除了某些特定的话题我们不能触及，我们的想像性言说似乎可以无所不至。这种“过剩”的个体精神独立性和思想自由的幻觉，衍生出了我们这个时代极为繁盛的诗歌话语。在连篇累牍的诗歌文本和不断涌现的诗歌写作者面前，我们有理由期待一个伟大的诗歌时代的来临。

二　“繁盛”的诗歌

确实，在这个时代，许多诗人在努力地呈现自己对个人和时代的理解，奉献出许多不俗的诗篇。2005 年，我们这个时代最活跃的诗人之一，“长安”的伊沙继续着他勤奋高产的诗歌写作。他的一首近作，被另一位诗人誉为“孤独、傲慢、惋叹、天然”，并被认为这是对“人文精神”的最好诠释[1]：“当这一年的环法大赛落幕/那永远的黄衫/兰斯·阿姆斯特朗最终离去之时/我确实有点/恋恋不舍/难舍难分/无法自拔/有意不拔/一年中我需要过/360 个凡夫俗子的日子/但也需要有/其余 5 天的伟大时刻/——虽说那仅

仅只是/感知伟大的时刻/我开始严肃生活的/四年以来/兰斯——你一个人/就给过我多少个/这样的小时/一个骑在自行车上的/独睾男人/我的英雄/随风而去/隐没在夕阳之中”（伊沙：《送兰斯或足够坚强》）伊沙的诗歌写作历来被很多人视为是对主流文化、“知识分子”趣味的嘲弄与反抗，那些认为伊沙的诗歌写作是一种戏谑之“轻”的人也许会喜欢牛庆国、孙积林这一类擅长以自然意象来呈现生存之“重”的诗人。“看流水碰到石头上/像一个人被碰疼了脚趾/哗地跳一下 绕过去走了/前边的流走了 后边的接着流/我感到石头/有时像一个人在风中/攥在背后的拳头”（牛庆国：《在河边》[2]）“一顶帐篷/一个草垛/一只蜷缩的灰狗是，时间野炊后/撂下的一口黑锅//一块夕光，一张纸/抑或，就是/一个契约//晚风像一支毛笔/我像一个字//一匹白马和一匹黑马——/白天和黑夜，在谷底/交换了手续”（孙积林：《两匹马的山谷》）“一棵枯树，捧一个鸟巢/像是捧一个空碗/舀一声鸟鸣//哪里一声响动/像是谁打碎天空了天空的/窗玻璃/冷风灌进来/我赶紧，遮住了月牙的灯盏//一朵雪花落下来/落到我的头顶/像一个汲水的桶/我像一口，谁人，刚刚/揭开的水井”（孙积林：《三个意象的可能性》[3]）

若嫌这些诗作的意象化较为简单的话，我们还可以在《诗刊》上阅读到复杂一些的借着乡土田园等朴素的自然意象来叙述情感经验的诗篇。

> 暴雨之钓，在中年的湖面上
> 仿佛是徒劳，而瀑布的确已从山崖上跌下
> 哭泣，只是为了眼角久久不遇的湿润
>
> 蚯蚓的虚线，吃力的连接着
> 记忆中的省略号，而泥泞的纸面上
> 更多的是涂抹……
> ——摇晃的爱，呼啸而来！
> 一刀两断……中年的湖面上

我曾经是一，现在是二。

刘振宇：《中年》[4]

作为一份历史悠久的国家级的诗歌刊物，《诗刊》当体现出我们这个时代的生存图景和诗歌写作水平，但长期以来《诗刊》似乎更青睐于刊发那些以自然意象抒发情感经验，“语言比较老练和干净”[5]的诗作。从题材上看，这个杂志似乎逆现代化而行，在“倡导”一个“乡土化”的中国；从风格上看，它更喜欢那些自然流畅、“真挚感人”的作品。如果我们能理解《诗刊》处在国家意识形态和市场生存机制之间的两难处境、不大愿意批评其“保守”的话，我们也可以将目光转向向来标举“先锋”的南方的《花城》。在《花城》，我们不仅能读到极端实验的诗歌写作文本（不过谢湘南的这首长诗，在笔者看来似乎生不逢时，这种后现代式的诸多历史文本拼贴杂糅戏谑更是一种艺术行为，而不是有难度和深度的诗歌想像力的展示），也能读到那些将诗歌的抒情功能与个人的时代经验结合得非常好的作品。王小妮的《深圳的高楼大厦里都有什么》：

可以没有人，但是不能没有电。
电把梯子送上去
再把光亮送上去
把霓虹灯直通到天顶上。
人们造好高楼大厦
人赶紧接通了电就撤退了。
让它独自一个站在最黑暗的前线
额头毒亮毒亮
像个壮丁，像个傻子
像个自封的当代英雄。
浑身佩戴闪闪的奖章，浑身藏的炸药
浑身跑着不断向上的血。

而现在的我抖开烫过的床单
我灭了所有的灯。
高楼大厦们亮得不行
我吃了闭眼睛的药。
能做一个人已经无限美好[6]

“可以没有人，但是不能没有电”、“能做一个人已经无限美好”，在现代工业压制个体生命的自由的历史语境下读此诗，许多人会深感诗人从日常场景的叙述中抵达生存真相的能力。此诗的开头和结尾两句及中间对城市高楼的描述，一定让许多读者印象深刻。

三 可疑的“现实”

如果我们不愿站在一种审美立场将另一种风格的诗作说得一无是处的话，我们会在2005年中国的诗歌期刊上看到许多类似上述诗作的值得一读的作品。但我们在阅读这些作品时总是觉得有些不满足，无论是口语化的经验“还原”还是意象化的情感表现、经验呈现，我们都可以看到在这些诗歌写作中，诗歌“语言”和诗歌所要言说的“现实”之间，基本上是一种单向度的关系，即诗是“现实”经验的一种呈现，在这种言说关系中，“现实”似乎是一种“客体”，成为诗歌话语的唯一源头。在这种写作方式中，许多诗人既忽视了语言（“现代汉语”）的芜杂性，也忽略了“现实”（是不是只有一种“现实”?）的虚伪性。这种写作方式产生的作品，往往使人容易“感动”，是一种使人舒服的文本，从文学的自我慰藉的功能来说，这样的诗作是必需的。但就诗歌是人类一种蕴藉在语言之中的想像力的活动而言，我们不免为这些诗作缺乏一种对读者的心智和想像力的挑战而遗憾。

在我们这个时代，翻阅诗歌杂志和浏览诗歌网页，人们会发现：诗歌的写作是如此简单。最直接的现象就是口语化的诗作铺天盖地。并不是口语不能人诗，问题是口语是不是“纯净”的？口

语化就能直接触及到现实的“真相”？现代汉语的历史和现状决定了我们今天无论是口语或书面语都不是一种“纯粹”的语言，如果不经过意象和想像的转化或历史语境的参照（有些平庸的诗作其实是在历史转型时期文化语境的放大下才显出其意义的，这里的功劳很难说就全部是诗人的），口语的叙述很难成就一首真正意义上的好诗。我们这个时代的诗人，对于语言的历史缺乏认识，对现代汉语也缺乏必要的认识。一位曾经颇有建树的诗人在今天还这样看待“现代汉语”和“口语”：“经过近百年的努力，现代汉语已经完全成熟。单就诗歌而言，我们现在说诗，不再需要说白话诗，也不需要说新诗、自由诗，我们只说诗，我们就知道我们说的是什么。”“作为一个用现代汉语写作的人，它写的不是现代汉语，又会是什么呢？只不过有人写得清楚，就被说成是‘口语’。相反，有的人写得不清楚，难道我们就应该说它是‘书面语’吗？所以我说，‘口语诗’作为一种风格被提出，是一个阴谋。这个阴谋被写得不好的人用来混淆是非。”“这个阴谋，是‘知识分子写作’对纯粹的、现代汉语的写作所立的圈套。”[7]就诗人对“现代汉语”和“口语”之关系的认识我们会发现一个值得注意的结论：那就是不存在“口语诗”一说，用现代汉语写诗写得“清楚”的其实都可以叫“口语诗”，言下之意，“知识分子写作”是一种写得“不清楚”的写作。我们不必理会这里的诗人阵营、立场纷争，我们看到其潜在意思：“口语诗”不是一种风格，它乃是一种价值标准：这个标准是“写得清楚”。

“写得清楚”的写作标准反映的是诗人对语言和现实的关系的认识。诗人认为现代汉语、写作可以是很“纯粹的”，以这样的状态写作就可以清楚地将“现实”言说出来。这是我们这个时代较为流行的一种写作态度。与之相关的是一种流行的阅读、鉴赏态度：我们面对一首诗，要求的是这首诗充满关于“生命”的诸多感性或思想，它们能使人读之立刻“为之一动”。从语言和现实的关系角度看，前一种态度是误解了语言（“现代汉语”），后一种态度是误解了“现实”和诗歌的功能。20世纪初借鉴西方文法（主要是英语）和汉语白话产生出的“现代汉语”，无论从历史和当代

政治、文化语境来看，都不是“原生态”、“纯粹”的，以“原生态”的汉语“还原”现实经验只能是某些诗人的文化幻觉。诗歌固然是生命的一种言说，问题是，我们的生命该如何在诗中被言说出来？充满原生质感的生命状态在诗歌中得以意象化地言说是一种方式，但诗歌的功能若仅仅如此，我们是否太局限了诗歌的文类功能？由于诗歌作为一种文类，其语言和形式的特殊规则，其语言的断裂性、跳跃性和形式的必要整殇极为符合人类的想像状态，诗歌能否作为一种精神活动拓展人类的现实疆界，而不仅仅是局限于“现实”？我们是否能重新调整诗歌与现实的关系，让诗歌创作出新的现实，让我们的想像活动更复杂一些，让现实在我们的想像中经受我们灵魂的洗礼而不是相反？毕竟，“现实”的在场乃是因为作为本源“现实”的缺失，我们的言说只能是语言对“现实”的无限“补充”和“延宕”。我们过去对“现实”的态度是否过于形而上学，而忽视了“声音”和“书写”的同等重要性、相互生成性？我们是否要重新正视一种新的诗歌写作范式，使我们写作或阅读诗歌的精神空间不仅是被动地承受外在的感动，而且充满复杂的想像和语言创造新的世界的喜悦？

四 “内容”的诉求

或许在这个体制化的后工业时代，我们的生活和生命都变得太空虚乏味了，在现实中我们不能期求的，我们只好将目光转向诗歌，寻求真正的心灵慰藉。尽管很多诗人和批评家也认为“形式即完成了的内容”，但事实上对于诗歌，人们对情感、思想、经验等“内容”方面的诉求，仍是过于急切和普遍。至于诗歌的语言方式和形式功能，往往被忽略不计。一些意识和情感、经验的想像关系转换得特别复杂的诗作往往被认为“啰嗦”、有“知识分子写作”习气。许多人对真正的诗歌失去了耐心。一个典型的例子是《特区文学》2005 年第 11 期上 10 位批评家对陈东东的诗作《蟾蜍》的评读。徐敬亚先生开辟的这个“读诗 · 批评家联席阅读”专栏在今天这个普遍不知何为好诗的年代尤为有意义，对我而言，

其“十面埋伏”的名目的意思倒不在10位批评家的“埋伏”，而恰恰是那首被围攻的诗的真相的捉摸不定。一首诗，在检验着这个时代“最好”的诗评家们的功力。一首相当失败的诗作被推崇或一首意蕴曲折深奥的作品被漠然或批判，这种状况说明受伏击的应是这10位批评家。《蟾蜍》一诗不是陈东东作品中最好的，但其语言和想像的曲折转换在当代诗歌写作中是相当独特的，但对于习惯于在诗中直取“内容”的批评家而言，此诗实在是“一次越绕越麻烦的冥想，一种人造塑料般的诗歌倾向”，而对于诗人自身，批评家认为这样的写作“真是浪费天才啊！”这是这个时代对那些在语言和形式、诗歌的想像机制本身不懈探寻的诗歌写作最典型的批评之一。之所以这种诗歌倾向是“人造塑料般的”，很显然我们没有在诗歌中明显地看到那种“质朴”的“生命”感受、人生经验，这种后果乃是语言迷恋、“越绕越麻烦的冥想”所造成的。“诗歌”，其“简明定义”当是“用最少的翅膀飞翔”——“作为最本质意义上的诗，是生命冲动中原发的闪电。人们读诗，决不是为了阅读知识与增加学问，绝不是为了观摩高超的文字语意转换的空洞演习”。

不过，并不是所有人都认为诗歌的定义就是“用最少的翅膀飞翔”，是“生命冲动中原发的闪电”，就在同一期《特区文学》，就有批评家更愿意诗是语言(“翅膀”)在情感、意绪的律动“节奏”中“翩翩飞翔”，似乎是“飞”得越慢越好，“飞”得没有“闪电”、“飞”得直至于“无”才好。“这不是负有社会使命感、以启蒙和布道为己任的诗歌，它捕捉的是个人生命某个瞬间的感受意绪。这种感受意绪往往是某种朦胧的情感和意念，被诗人的慧心所捕捉，并通过语言技巧转化为诗的情境和旋律。它是抽象的、朦胧的、缥缈的，就像人的灵魂，或者梦的进行，空灵得难以塑形，但正由于此，诗人的想像能趁着它的节奏翩翩飞翔——有心的读者，不妨留意一下某种抽象的心情被赋予的丰富性和美妙的旋律感，它给我们的，不是主题，不是思想，而是感动与遐想。”这位批评家由是提出一个值得关注的问题：我们该怎样要求诗歌：“于是回到诗歌的‘内容’，抽象得没有内容，是否可能包含了更多的

内容？诗歌的意义是否应该把散文说得清楚的‘内容’留给散文，而散文的无法抵达之地，则正是诗歌的用武之地？”[8]

这个貌似自由的时代，诗歌写作恰恰是最不自由的。如果我们要的是情感、经验、思想和想像的“清楚”表达，如果诗的形式是不必要重视的话，那我们在各种文类中独独高举诗歌的理由是什么？它和分行的散文区别在哪里，仅仅因为诗歌的“翅膀”少吗？在这个将自由诗的“自由”被误解的时代，也许我们要听听 T. S. 艾略特的劝告：“对一个要写好诗的人来说，没有一种诗是自由的。谁也不会比我更有理由知道，许许多多拙劣的散文在自由诗的名义下写了出来。”[9]我们的许多诗作是不是在自由诗的名义下写出来的散文？

五　可能的转型

如果在意识深处转换一下对诗歌的认识的话，如果暂时放下对诗歌语言和意义明晰的诉求的话，在 2005 年的诸多诗作中，我们还会看到另外一些似乎什么也没说“清楚”的诗，但我们不能说这些诗作就是饶舌、就是空无、就是知识和学问的卖弄、就是“高超的文字语意转换的空洞演习”。在一些专门的诗歌刊物之外的文学期刊往往有高质量的诗歌。综合性的文学双月刊《江南》虽不是以诗歌见长，但它在 2005 年开辟的诗歌专栏名曰“现代汉诗”，反映出该杂志对现代汉语诗歌的本体状态有一定的认识。这上面的一些诗作值得一读，譬如诗人宴榕的组诗《逃逸》：

阴雨菲菲。落下我的一两片羽毛。
亡灵们雨一样落在暗处。
没有发出一声尖叫。
也没有人倾听。
这些什物，我的小爱人，它们藏在里屋。
它们又在哭泣，变化着招数。

而且还假装争吵，偷偷掺进去
几句内容重复的谶语，并为此
暗自庆幸着。

而且我心知肚明，就此拥有这些污秽之物
我知道，它们不好意思
让我空欢喜。[10]

诗题为“奇迹”，但读完之后我们可能并没有与某种令人震惊的“奇迹”相遇。诗人写的似乎是灵魂内部的一次意绪、念头的涌动。这种情思的暗涌叫人激动又难以说清，诗人试图通过将一些极为“虚”化的意象来呈现，事实上诗人也达到了这种效果，诗人并没有“告诉”我们什么，但诗歌语言却促使人想像和回味，去感受某些我们心灵暗处时时升腾又降下、剧烈又只能独自拥有的意念、情绪，这种意念、情绪在暗处的生发、生长本身是不是一种平静的“奇迹”？是不是更引人遐思？

毫无疑问，诗人臧棣的作品应是这个时代最难解读的文本之一，由于“费解”，他个人的“生命”本质也因着诗歌写作遭到了最大的质疑。2005 年第 3 期的《花城》上刊发的《假如事情真的无法诉诸语言协会》一诗仅题目就令人不解。后来，我在网络上还看到他一系列的“协会”之诗，像《沸腾协会》、《金不换协会》等，这一系列奇怪的诗作恐怕又让很多人多了批评他卖弄知识和高超的语意转换技巧的口实。其实与其批评诗人，还不如细读其文本：

粉红的铃兰教我学会
如何迎接孤独。每个人都害怕孤独，
但是铃兰们有不同的想法。
这些野生的小花不声不响地
淹没着它们周围的冻土。
它们看上去就像退潮后

留下的海藻。一片挨着一片，
用我们看不见的旋涡
布置好彼此之间完美的空隙。
它们还曾把黑亮的种子
藏在北极熊厚厚的皮毛间。
它们做过的梦
令天空变得更蓝。它们的面纱
铺在兔子洞的洞口附近。
小蜜蜂的暗号不好使，
它们就微微晃动腰肢
为我们重新洗牌。
大鬼小鬼总爱粘在一起，
早就该好好洗洗了。
它们读起来就像是写给孤独的
一封长信。它们的纽扣
散落在地上，让周围的风物朴素到
结局可有可无。我的喜剧是
没有人比我更擅长孤独。
没有一种孤独比得上
一把盛开的铃兰做成的晚餐。

这首《假如事情真的无法诉诸语言协会》表面上是在写“孤独”，但在意象转换的过程中，意识和想像却随着意象本身越走越远，而不再写主体的孤独，成了对意象之物的想像，最后再由这种想像回到“诗人”自身。“结局可有可无。我的喜剧是/没有人比我更擅长孤独。/没有一种孤独比得上/一把盛开的铃兰做成的晚餐”，这样的结尾似乎完成了对传统的“孤独”之诗的一次反讽，孤独可以是自怜的悲情也可以是自我的“喜剧”。孤独是不是一种想像？孤独和一些具体的存在之物哪一个更具体哪一个最终胜利？自 2003 年或者更早，臧棣开始了一系列“元诗歌”、“反诗歌”的写作，重新思考写作中诗歌语言和现实的关系，经验和想像的关

系。2005年他的一系列“协会”之诗也当在这个背景下来了解。在臧棣的诗歌写作中，语言和现实的关系是复杂的，甚至我们可以说是“颠倒”的，他的诗歌不是“现实”在言说，而是言说一个新的想像的“现实”。他的想像的路径也是非常复杂的，诗歌的意识、经验和想像之间不是对应的关系，而是相互影响、牵涉，呈现出一种意识和语言、经验和想像之间的多元生成的关系。我们确实可以说语句意象的转换是越来越复杂（对于解读确实是“越绕越麻烦”），但诗歌中这种“复杂”是否无意义？存在本身岂不是复杂的？思想本身岂不是复杂的？（譬如，你在思想的时候是否有时也意识自己在思想？）

在面对这一系列难解的“协会”之诗，我只能独自猜测诗人的意图。从这些具体的诗作来看，“假如事情真的无法诉诸语言”，那是不是意味着那就“诉诸诗歌”吧，那么这个题目是不是可以换做“诉诸诗歌协会”或“诗歌协会”？从诗歌写作角度，为什么事情变得无法诉诸“语言”（既有的诗歌语言），是不是我们的语言运作方式需要重估和改变？“协会”的意思是什么？是不是诗人愿意站在这一种“金不换”般宝贵的诗歌立场，将一种孤单的写作进行到底？这是一种有价值的世界观和诗歌写作立场，它本当可以成为“协会”，但现在却少有人喝彩，诗歌以“……协会”为题是不是与这个时代的一种对话？这是一个人的“协会”。在这个意义上，《沸腾协会》中的“成熟源于沸水”是不是既可以是隐喻他人也可以是隐喻诗人自身的，隐喻成熟的诗人必须经过漫长误解的煎熬？

我在这里并不是推崇那些“费解”的诗作，而是鉴于存在的复杂性、语言和现实的复杂关系和诗歌的独特功能，提醒人们看到诗人们在意识深处对诗歌本体认识的分野和一种早已存在的写作方式在继续深化。2005年对于中国诗歌而言，仍然是平静的一年。但我们也看到，曾经的裂痕在变成裂谷，变成严重的“阅读程式”（乔纳森·卡勒语）在影响当下诗歌的阅读和写作。另一方面，新的写作方式虽然在遭受误解和攻讦，但仍然在独自前行。

注释

[1]伊沙：《送兰斯或足够坚强》，《特区文学》2005 年第 9 期。徐江评曰：“……最后我想说，所谓‘人文精神’，只有面向自己，它才是最可信赖的，也最真实。”

[2]《诗潮》2005 年 9～10 月号。

[3]孙积林此两首诗见《飞天》2005 年第 10 期。

[4]《诗刊》2005 年第 1 期。

[5]王光明语，参见《2004 年的诗：印象与评说》，王光明编选：《2004 中国诗歌年选》，广州：花城出版社 2005 年版。

[6]《花城》2005 年第 3 期。

[7]杨黎：《关于“口语诗”》，《诗潮》2005 年 9～10 月号。

[8]王光明：《“无中之有”——评陈东东诗〈月亮〉》，《特区文学》2005 年第 11 期。

[9]［英］T. S. 艾略特：《艾略特诗学文集》，王恩衷编译，北京：国际文化出版公司 1989 年版，第 186 页。

[10]《江南》2005 年第 3 期。

（本文为《2005 中国诗歌年选》（王光明编选，广州：花城出版社 2006 年版）的《代序》。此次刊出未作任何改动）







行走的斜线

——论90年代长篇小说精神探索与艺术探索的不平衡现象

陈美兰

恐怕人们都会接受这样的事实：20世纪90年代的长篇小说，无论是其创作阵势或是创作成果，在文艺领域中，在社会舆论中，至今仍是一个说不尽的话题，一个令人兴奋也令人焦灼的热点。

中国长篇小说从19世纪与20世纪之交开始了向现代小说形态的转变，经历了百年步履，到了20世纪最后一个十年，它行进的步伐似乎应该理所当然地变得更加稳健，艺术风采和精神风采都应该有新的展现。然而，今天当我们要对这个领域近十年的收获下一个断语的时候，就会觉得简单的一个词汇难以担负这种功能。应该说，十年的收获是辉煌的，也是暗淡的，作为长篇小说的艺术探索，十年取得了辉煌的成就，作为精神探索，长篇小说并未现出其特有的光彩，犹如迈步的两腿，由于两边“力矩”的不均衡，形成了长篇小说发展中行走的斜线。本文正是想从这一角度出发，具体考察一下这种不平衡现象在创作上的体现，并对它的因由作些探讨。

一

要认识20世纪90年代长篇小说在艺术探索上的历史价值，我们不妨将论述的笔墨稍稍拉开一点。长篇小说在中国的孕育与发展，并不比西方晚，历史事实说明，中国小说，包括长篇小说，是

在中国历史文化土壤中自然生长的，是“自生型”的艺术形式。尽管19与20世纪之交中国小说在艺术上的主观性逐步加强，包括叙事时间的处理，叙事者身份的变化和情感的投入以及叙事结构心理线索的凸现等方面，都显示了西方小说艺术经验的影响和参照，但其基本的艺术方式仍然是中国自生形态的延续。正如著名的捷克汉学家 M. D－维林切诺娃所说的：“西方影响并未像预想的那样在中国文学现代化运动中起到重要作用——外来因素的吸取也只是本身进化的补充”。[1] 五四后长篇小说对西方小说艺术新潮的吸取，我以为更主要的是在活动场景描写的拓展以及对表现社会矛盾的总括力方面。20世纪30年代初先后出现的以人物为中心组结社会各类矛盾线索的《子夜》，以家庭为纽带浓缩社会情绪的《家》，以民情风俗反射时代变动的《死水微澜》等作品，它们总括生活的艺术方式，几乎影响了中国长篇小说创作的大半个世纪。我们可以说，自30年代后直至七八十年代之交，长篇小说反映生活的艺术方式，大体没有新的变化。而到了90年代，长篇小说的文体创造意识是空前的增强，长篇小说反映生活的艺术方式有明显的变化。除了像寓言体、词典体、年谱体、笔记体等小说体式的创造外，许多现代流行的艺术手法如意识流、多角色第一人称、象征等被广泛吸取，这当中，我以为最值得我们重视的是长篇小说艺术空间形式的创造和长篇小说象征体的营建，这是90年代长篇小说家们的一种带有探索性又带有开拓性的艺术创造，它给长篇小说带来一种全新的艺术风貌。

小说的空间形式是通过内容的涵盖和形式的营造从而诉诸于读者的知觉与想像来得以实现的。长篇小说历来有追求广度与深度的本能，而90年代小说家则在这种追求中做出了自己的新探索。在小说中建立起多重力的支架，从而营建起具有复杂层次的、多矢向力的盘绕的历史空间。这方面最突出的自然是《白鹿原》。支撑《白鹿原》艺术空间的中心支柱是农村宗法社嗣的繁衍力与来自不同方向（包括鹿兆鸣、鹿兆鹏、黑娃、白灵、白孝文等）的瓦解力，这是一种来自农村传统社会内在的驱动力，这一支柱的确立，使廓大的艺术空间不仅具有生活的稳定性而且具有自我发展的律动

性，而盘绕于其中的还有各种各样的力量，社会层面上的国共、兵匪、对日寇的抗与降的种种社会力量；精神层面上的则有儒家文化的影响力、人的生命自由、生命欲望的迸发力等。而在这多重层次、多矢向的各种力之间，勾连与锁合得非常有机，以生活的内在脉理扭结成一个内涵丰富、充满历史动感的艺术空间，这是过去长篇小说所罕见的。

从结构的功能上寻找扩展小说空间的可能性，这也是小说家们的一种探索。长篇小说的结构功能历来为小说家们所重视，也是检验其艺术功力的一个关键因素。以往长篇小说更多考虑结构的严谨与完整，而90年代的小说家则有意识地利用结构功能来扩展小说的艺术空间，以达到其所追求的精神意旨。王安忆在《纪实与虚构》中所进行的试验是有艺术价值的。小说有两大情节板块：主人公“我”的现实经历和感受；由母亲姓氏而追溯的茹氏先人的血脉。两个板块并行交错，相互映衬，使现实的空间获得了历史的深邃，也使历史的溯源，有了现实的底座，这种板块交错的结构功能，在其艺术效应上比那种以现实为线索投射进历史音响或那种以历史为线索穿插进现实内容的作品，会显得空间更廓大。艺术空间的这种拓展，实际上也是为读者创造一个对历史—现实思考的精神空间。余华的《许三观卖血记》则是运用结构的重复来达到小说空间的拓展，小说最基本的“卖血”情节本是极为简单的：喝水、抽血、一盘炒猪肝、二两黄酒，而这个最基本的情节在小说中被重复了九次，以结构的有意味的重复，使一个普通人的人生空间得到巨大的拓展。艰难的环境，生命在艰难的生存空间的不断循环中被耗尽，人的尊严也在生命的不断循环中被耗尽。

利用透视的法则通过特定视觉的选择，创造空间的多维性和多向延伸性，这是作家们在探索中的又一种创造。在余华的《在细雨中呼喊》中，两种视角的采用为这个关于一个少年在缺失爱的环境中成长的故事带来了多维度的表现。用童年的“我”透视了、逼近了那个阴暗的无爱的环境的最深处，使弱小的灵魂在颤抖中发出生命的呼喊；又用成年后的“我”的冷静的眼光将现实空间与童年生存的空间拉开历史距离，从而获得了客观审视的可能。《尘

埃落定》最受赞赏之处也是其叙事视角的智慧选择带来了小说空间的非常规性、飘忽性和朦胧感。一个有着藏汉两种血缘的“傻子”，身为土司儿子却又无权继承土司权力的“斜门逸出”，他那种不确定的狐疑的目光，那种穿透生活周围表层性秩序、进入预想的冥悟的状态，把土司制度的瓦解置于一个非常规的飘忽的视阈中展现，真切地体现了一种“前定”般的不可抗拒的过程。

90年代长篇小说创作艺术的另一方面的突出进展，体现在象征艺术在长篇小说创作中的创造性运用。90年代初出现的《废都》、《白鹿原》已明显体现出较之80年代中的《花园街五号》等作品更强的象征化追求意向。“花园街五号”那座别墅在小说中无疑是一个象征体，它既是权力的象征，也是权力更迭的见证，但这个象征物与小说中人的命运、思想情绪和行为趋向并无特殊的内在联系，它更多是作为一段权力交替历史的载体；到了《废都》和《白鹿原》，象征艺术在长篇小说中则更突出了一种意象化的象征功能，如《废都》中的“埙”，《白鹿原》中的“白鹿”，它们的意义指向都带有多义性。埙的苍凉、幽怨的音响，既可以是发自历史深处的古旧都市对逝去的昔日华耀的哀鸣，也可以是目睹现代文明的物化带来人情失落的怅惘，还可以是人在城乡游荡中找不到生存位置的怨愤……这种交织着极为复杂而多义的、带有强烈情绪的意象，贯穿在整部长篇小说中，大大增强了小说的意蕴和艺术感染力。又像出没在白鹿原上的“白鹿”，这个意象也给小说带来了丰富的联想，它不仅有着吉祥的传统寓意，更是白灵身上所蕴含的那种自由生命的象征，也可以作为一种文化精气的体现，朱先生仙逝乘白鹿升腾的景象，不能不使人浮想联翩。

除了意象化的象征功能的运用外，90年代长篇小说象征化的追求还体现在整体情节的象征力的驾驭。《心灵史》中的哲合忍耶教派七代传人为坚守自己的信仰而前仆后继的苦难足迹，显然有着强烈的象征意味。它既是几代教民们的生活历程，更是人追求自由心灵的历程。具象性的教派历史情节，实际上成了一个整体的象征：人为坚守信仰的象征。余华的《活着》写了主人公福贵身边一个个亲人的死亡，妻子、儿子、女儿……整个小说情节其实有着

整体性的、深刻的象征意义：人的“活着”过程，也就是承受苦难的过程，面对死亡的过程。这样的小说，它所重笔描绘的社会具象，整体的生活过程，其实具有明显的超越性意向，读完小说，你可以不记得、不追究它的具体人物或场景的某些真实景象，但它由此所放射的隐喻性内涵，却能令你反复思索，反复沉吟。这正是这类小说的象征功能所产生的特殊魅力。

应该说，90年代长篇小说家们在艺术探索上的自觉意识及其带来的小说形态上的明显变化，真正使中国现代小说的历史翻开新的一页，我想，这已经是不容置疑的事实。

二

在承认这种事实的同时，我们还需要注意一种同样存在的事实：90年代的长篇小说在进入社会大众生活方面，并不显得有太大的“轰动”之处，这种事实本身会令我们进一步思考这样一个问题：既然艺术上确有创新却又为何无法震动人心？长篇小说还缺乏什么？

从长篇小说的受众的角度来考察，一部几十万字的长篇小说值得人们花上十几个小时以至几十个小时去读完它，自然不会仅仅是孤立地欣赏它的某种艺术方式或手法的新异，而总是希望在这种欣赏中获得某种情绪上的感染和精神上的触动。而近些年来，长篇小说在社会上引起“轰动”的无非是两大类，一类是接触到社会尖锐矛盾的作品，像《苍天在上》、《抉择》这样一些尖锐揭示当前社会反腐倡廉的感时之作；一类是以“惊世骇俗”姿态狂放闯开“性”领域的作品，像90年代初的《废都》以及90年代末的《上海宝贝》之类的大胆展示性的作品。前者无疑是因为直接地表达了社会大众对社会痈疽的痛恨，而后者，则是满足了社会某一部分人精神刺激的快感。但是，从大量的长篇作品来看，在面对历史、现实、人生时能给予人们新的感悟、新的启迪、新的精神导引的作品并不太多。应该看到，新时期以来，小说家们在创作中是有过不少精神建树，从《沉重的翅膀》最早揭示了改革步履的艰辛到

《古船》对中国古老的历史沉积以及它在现代社会的泛现所作的深刻描绘，从《人啊，人!》发出的对人性、人道主义的呼唤到《玫瑰门》对人性变异、生命扭曲的窥视，等等，都曾经给人们的心灵以巨大的震荡，显示了作家精神性的思考的敏锐性、超前性。进入90年代以后，也并非完全没有震动人心之作，像《白鹿原》中所体现的具有巨大繁衍力和凝聚力的中国农村宗法势力在进入现代社会后终于无法逃避必然瓦解的命运，显示了人类社会历史发展的无情力量。小说对儒家精神的现代价值所作的重新诠释，体现了作者精神思考的独创性，使小说除了以它丰厚的文化底蕴吸引人外，还唤起人们一种精神思考的欲望。即使像《废都》这样带有某些描写缺陷的作品，在传递一些敏感的文化人在社会急剧转型时心理的失衡，宣泄他们那种迷惘失落情绪方面的淋漓尽致的描写，也是令人震惊的。它唤起人们关注：当旧的价值体系不可挽回地倒塌后，精神的顿然迷失会使人陷于多么可怕的境地。小说对一种人的精神情绪的大胆楔入，在读者中引起的惊愕，对人们固有心理防线的撞击，不能否认正是作家在当时向精神领域的第一次涉足。

但是，在这十年间的许多长篇小说中，我们更多看到的是作家们在精神探索上的举步维艰。我们不妨通过小说家中的一个特殊的“代际”的创作作一些考察。这个特殊的“代际”是指那些经历过“文革”前后的社会生活、在新时期创作力最旺盛的一代作家。可以说，他们经历了中国近半个世纪的历史风云和现实的变化，这为他们对历史、现实的精神性思考提供了亲历性的丰富资源；而且，他们又都不是那些只热衷于“玩技巧”而漠视精神追求的浅薄型的作家，正因为如此，通过他们一些创作个案的辨析，可以从中发现一些值得我们研究的东西。

在精神价值的问题上，有一部分作家始终持一种彻底的颠覆性立场，也就是通过自己的作品对原有的种种价值观念进行彻底的颠覆。像莫言的《丰乳肥臀》、刘震云的《故乡天下黄花》等，基本上是针对原有的价值观念，如战争的正义与非正义，阶级利益与个人利益孰轻孰重等，进行“翻个儿”的颠覆。他们的目的似乎更多地在于获得某种精神“狂放”的乐趣，而不在于要为人们重构

什么价值理想。我们可以不去多谈它。

与其相反的另一种态度，则是要在某些已经或即将失落的传统的精神价值上显示自己的偏执与固守。这方面自然是以张承志、贾平凹为代表。张承志创作的精神历程已有不少研究者作过相当深人而精辟的论述，他的《心灵史》所表现的哲合忍耶的教民们为坚持自己的信仰，为了心灵的自由而前仆后继，确实有震动人心之处，因为“追求心灵的自由”这一命题很容易会在现代人心灵中引起某种感情的回响，然而，《心灵史》的缺陷在于：它仅把牺牲、流血作为一种理想美，把对贫困、荒瘠、落后的忍耐与顺应作为一种与信仰追求并生的基础，这种偏执的态度自然也会受到当今小说受众在精神上的保留，因为“血脖子”行为，“安贫乐道”理想恰是当下人们逐渐抛弃的观念，因此，小说未获得广大读者心灵的全部认同也是必然的。贾平凹则又是另一种表现，自《废都》以后，贾平凹陆续创作了《白夜》、《土门》、《高老庄》以及最近出版的《怀念狼》，毋庸讳言，作家似乎仍然没有走出他的“废都情结”，这些作品无非是反复地体现一种相同的精神情绪：对现代文明的难以适从，对传统失落的无限追念。这种带有文化守成色彩的精神特征在社会现代化进程中无疑具有典型性、普泛性。但只要我们仔细体味一下他的作品，就会感觉到贾平凹在对现代文明进行批判所持的精神立场更多是带有农民意识的精神特征，城市与农村是以对立状态出现的，这点在《土门》中表现得尤为突出：城市制造着“肝病”病患者，而仁厚村则是医治肝病的大医院，因为它有一位被称为“土地爷”的神医，农村、土地在贾平凹意念里始终是生命的依托，而人一旦离开它就会变成“丧家狗”。人在城市中始终有飘零感、迷失感，这与西方一些体现新人文主义精神的作家的不同点在于，后者是从现代文明的立场去批判现代文明的弊端，希望从田园，从人的最原始本性中找回一些失落的美好东西，如纯真、人性等，以补偿现代文明的缺失；而贾平凹则始终对城市现代文明怀有恐惧感、排拒感，对土地的偏执固守情感使他对商业流通、人际交往、社会物质生产的高度发展始终无法从情感上接纳。我想，这恐怕正是贾平凹近年陆续出版的长篇受到读者冷漠的

重要原因。

如果说前面一类作家的精神探索是在颠覆与固守中表现出某种极端性偏执的话，那么，还有一类作家的精神探索则使人明显感到其精神矢向在两极间摇摆，最典型的莫过于张炜与王安忆。张炜在80年代中期出版的《古船》从古老的洼狸镇的现实苦难中，促动人们去思考苦难的根源，小说对封闭、保守、封建性的土地王国上农民身上孳生的劣根性：由私欲演化成的权欲，由狭隘演化成的仇恨，由愚昧演化成的残忍，揭示得令人触目惊心，对千百年来农村宗法制下的历史积淀在现代社会所呈现的恶性发展，抨击是极端无情的，反映了作家对摆脱农业文明、走出土地固守的强烈祈望和尖锐思考，小说明显地将未来寄托于新兴工业代表力量的重新崛起。可到了1993年出版的《九月寓言》，作家的精神矢向一下子转而为对土地的亲近感，对土地文明的重新向往，以至于有意地将那里的一切苦难都消解，把贫困、落后、愚昧所造成的苦难，变成一种精神享受。这一切说明作家正以对土地的膜拜来抵挡工业文明对农业社会冲击的轰轰脚步，显然，这是从《古船》的一极跳跃到《九月寓言》的另一极。诚然，孤立看待这两部作品，都有它各自的深度，但若想将它们构成作家的精神系统，却是困难的。人们无法由此看出作家精神探索的成熟过程，只会感到作者精神立场的飘忽性、趋时性从而影响了对作品精神向度的认同。

以王安忆1993年出版的《纪实与虚构》与她1995年出版的《长恨歌》相比较，我们也可以发现作家在精神探索上这种两极式跳跃的明显迹象。《纪实与虚构》通过用“冥想与心智”将祖先的道路“重踏一遍”，体现了主人公“我”对金戈铁马的“争雄的世纪”的向往和对平庸现实的厌倦；可是在两年之后的《长恨歌》中，在那种精细传情的描写的背后，传递给我们的似乎更多的是对那个一辈子寄寓于大都市、且一辈子都满足于与男人周旋的女性的命运的同情，和对她那种始终不变的靠闲聊天、嗑瓜子、喝下午茶、搓麻将以打发日子的生活的玩味。在这里，作者的精神价值取向好像已疏离于那种对金戈铁马的向往，而跃变为对一种边缘性、平庸性生活循环的认同与品赏。有些评论者曾是那么热切地赞赏作

家在这部小说中对上海这个大都市“城市精神”的精确把握，但令人疑惑的是，究竟是一种什么样的“精神”真正代表了上海？真正创造了上海的历史？是那种敢于“争雄”的进取抑或是王琦瑶这种平庸的无奈？王安忆在前后两部作品中精神取向上的“移动”，恐怕只能说明作家在精神性思考中尚未找到她自己的基点。

今天的长篇小说家们往往都是他所面对的历史或现实的思考者，而不仅仅是为了告诉读者一个历史故事或现实故事，这一点确实是一种进步，也正因为如此，我们对长篇小说的要求也就更关注它所体现的思想穿透力，而不希望它只在一个精神平面上反复滑行。但事实上现在我们看到的许多长篇，尽管内容或手法上也许确有新意，但在精神思考方面却表现出一种平面滑行的惯性，我们在大量作品中反复看到的是已经大量表现过的东西，诸如人性的异化，物质化带来人的孤独感、隔膜感，命运的轮回与历史的轮回等。而我们都知道精神冲击力往往是以其独有的尖锐穿透性而显示其力量的，倘若它一再地被重复，就会变成一个平滑的精神平面，失去对人们心灵的冲击力。这种状况，即使在一些比较优秀的作品中也有存在。像我们前面提到的在叙事艺术上很有特色的《尘埃落定》，小说固然显示了作者对历史思考的巨大热情，但我们从那个土司部族的瓦解崩塌的历史过程中所感悟的基本上都是一些熟悉的问题，如关于专权、野蛮、固守造成的历史危机，关于武力征战的失去人心，一代一代复仇的无意义，关于商业流通带来的生机，以及关于人性、爱情、欲望，等等，这实际上都是一些已经成为普泛的道理。所以小说吸引人的更多是其叙述的智慧和生活的陌生化场景，而给人对历史新的感悟和精神性的力量却显得不足。史铁生的《务虚笔记》创作意旨是很明确的，它不在于写人和事，而是重于精神性的“务虚”，从一个个人的不同命运境遇，从人与人之间的社会交往和感情纠葛中，去思考人生所面对的种种问题：命运与机遇，道德与权力，崇高与卑下，爱情的追求与世俗的利益，生命的价值与死亡的意义，等等。这确实是一部意在拷问灵魂的书。应该承认，小说在表现由于观念或利益的阻隔而使机遇擦身而过所带来的情感歉疚或命运的追悔，表现人在情感与欲望的漩涡中的痛

苦与挣扎，无奈与抗争等方面是感人的，耐人思索的。但不难看出，作者的生活毕竟有其局限，因此他的思考还更多地停留在道德、情感领域，即使进入一些涉及复杂的社会历史问题如对叛徒问题，历史的创造者问题时，他的思路就会被缠绕，最多只是发出激越的慨叹，仍无进入更高的理智性思考，因而，他的“务虚”实际上还是一种对情感伤痕的抚摸。拷问了灵魂，却未给予新的启悟。

三

长篇小说艺术探索与精神探索的这种不平衡现象，使得90年代声势浩大的“长篇热”始终未能获得其应有的社会效应。

历史常会出现某些耐人寻味的相似。在中国长篇小说的历史发展中，这种不平衡现象在19与20世纪之交也出现过。清末民初的一批长篇小说，在叙事艺术上已经开始发生一些变动，由于主观性的加强而带来了某些艺术新意，但其精神含量却未出现明显的新质，在社会的复杂变动面前虽有所感应却又难以发出精神的穿透力，所以正如鲁迅所评价的：“其在小说，则揭发伏藏，显其弊恶，而于时政，严加纠弹，或更扩充，并及风俗，虽命意在匡世，似与讽刺小说同伦，而辞气浮露，笔无藏锋，甚且过甚其辞，以合时人嗜好，则其度量技术之相去甚远矣。”[2]这种状况，终使这一阶段的长篇小说，只具有其过渡性特征而无法构成一个创作时代。一百年后的今天，从历史层次上来说，90年代的长篇小说自然处在更高的水平线上，但从原因上来探讨却使我们想到某些相同的东西，这就是：作家对历史和现实的把握能力和理解能力。如果说，当年的长篇小说家们还不可能自觉地意识到这一点的话，那么，处在已经演进了近百年的现代化历史潮流中的当今的作家们，应该早已具有这样的理性觉醒。应该看到，文学与政治和文化一样，在历史和现实面前都应具有自己独立的把握和理解意向，具有自己独立的精神力量。作家的创作，应该是对历史的一种新理性精神的敏锐感应，是人类最新智慧之光的一种闪现。我想，如果能真正做到这

一点，文学就永远不会走向社会生活的边缘，而会成为人类社会生活永远不可替代的精神之光源。

长篇小说家们近十年来在艺术上所作的有成效的创造，显示出对人类优秀的艺术经验具有很强吸纳能力和融会能力，只要我们对于人类丰富的精神遗产和先进的文化精粹也同样地主动关注，而不是被那种所谓远离历史、远离现实、远离意识形态的论调所蛊惑，我们的小说家们就一定会在精神探索上真正有所建树，真正使长篇小说创作的不平衡现象得以改变，并在稳健的前行中登上新的历史台阶。

注释

[1] M．D-维林吉诺娃：《世纪转折时期的中国小说》导论，华中师范大学出版社1990年版，第14页。

[2] 鲁迅：《中国小说史略》，《鲁迅全集》第8集，人民文学出版社1957年版，第239页。

（原载于《当代作家评论》2002年第2期，《新华文摘》2002年第6期转载。）

20世纪30年代小说都市叙事整体观

张 园

中国现代小说的都市叙事是伴随着中国社会现代化、都市化进程而产生发展的。它是受中国现代史上的都市发展、传统文化变迁、异质文化植入等因素影响，并随着都市美感的发现与滋长，都市表现艺术的引进和丰富而逐步积累的自然结果。都市叙事是一种现代叙事。

中国现代小说的都市叙事在20世纪30年代进入成熟阶段。这一时期都市已不仅是小说人物的生活环境和命运背景，不再是人物中心的载体，而是小说主题本身。都市能够作为中国现代小说独立的审美对象，呈现出多种品格。都市叙事几乎触及30年代文学现代化进程所讨论的各种问题：传统与现代、乡村与都市、经济变革与政治革命、阶级分化与人性异化、大众文学与个人言说等。不论历史选择或文化沉思，不同的都市叙事从各个方面丰富了30年代小说都市叙事的整体风貌，表明文学对都市现实多向度、立体化的理解。

要全面考察20世纪30年代小说都市叙事的整体样貌，重点在于分析不同形态的小说叙事各自讲述了何种都市样态，它们不同的话语方式，以及面对现代化进程中都市化的巨大冲击，它们分别作出了怎样的思考和回答。下面我将选取30年代小说中最具代表性的几种都市叙事，说明不同的叙事话语如何从各自角度体现了文学叙事的现代性及对中国文学现代化进程的促进和影响。

新感觉派的欲望叙事

20 世纪 30 年代上海的新感觉派作家无疑是最能从肯定现代物质文明的层面，从完全与传统文化相对立的叙事角度讲述都市的代表。从刘呐鸥的《都市风景线》到穆时英的《公墓》、《白金的女体塑像》、《圣处女的感情》，施蛰存的《梅雨之夕》、《善女人行品》，新感觉派以充分现代主义的手法和开放形式摹写了充满感性沉醉的都市。

新感觉派的理论主张和创作实践受到了 20 世纪初西方众多文艺思潮的影响。除了直接引渡日本新感觉派横光利一等人及法国作家保尔·穆抗的创作理念和手法，他们还吸收了以波德莱尔为代表的唯美—颓废观和弗洛伊德的精神分析理论等各种西方思潮，这些都使人不能不惊叹当时的新感觉派追随西方现代主义的敏锐和热情。同时，新感觉派小说中充分视觉化的叙述显然也和电影这一新兴的电子媒介的艺术形式有着紧密联系，它为新感觉派在形式技巧上的拓新找到了新的途径。总之，异域文化背景的移植和多种艺术手法的融合创造使新感觉派开启了对都市的想象性阅读和叙述。

新感觉派的最大贡献在于它为都市叙事引入了一种全新的叙述意识和文本实践——“感觉”叙述。虽然新感觉派也描写着大都市中形形色色的世态人情和生活场景，但全面的“感觉化”语言已经替代了故事情节的推演和人物形象的塑造，成为小说中唯一的话语方式。在这种“感觉”叙述中，都市已经成为完全欲望化的文本。一方面，物象纷呈的重复性叙述直抵都市的商品化现实，让人彻底丧失精神的探求性而只满足于对物质的贪婪占有。另一方面，不惜笔墨地对女性对象面容和身体的官能观赏叙事更加重了另一种欲望物品化的成分，大大扩张了都市叙事的欲望话语。在新感觉派的欲望叙事中，正是“感觉”叙述完成了 20 世纪 30 年代小说界一场现代主义的先锋实验。

欲望叙事打破了建立在传统文化心理机制上的小说叙事模式，这不仅外在表现于新感觉派在形式技巧上的尝试，而且深入于他们

以这些形式传达的新的概念和逻辑，新的价值和意义，新的生活方式和行为方式。姑且不论都市叙事本身对这些全新内容的褒贬如何，它至少是用一种现代生活活力不断造成了陌生经验和陌生语义，其中也许正蕴含着正在滋生的某种都市的现代品质，某种历史进步的潜在信息。

欲望叙事是新感觉派作为都市叙事的最大突破，也是其局限所在。新感觉派的叙述实验开辟了全新视角的“感觉”叙述，使从未在以往小说中成为叙述主体的人的“感觉”获得了空前“解放”。但是新感觉派只是停留在了“感觉”层面来凸显欲望话语，而没能开掘到人的生命体验的内在深度中，没能更多地探求“阈下”经验与都市现实的冲击之间的深刻联系，因而使欲望话语显得浮浅和缺乏厚重感。正如有的论者指出的那样，读者只感到“世俗欲望的放肆，而不是生命力的迸发”[1]。令人眼花缭乱的种种新奇的欲望刺激只能给人带来“一刹那”的生存快乐，而不能解决人的心灵依托问题。这是30年代的新感觉派无力应对的问题，在都市化的社会历史巨变中，他们来不及也没有能力进行深入反思，在急促地抛弃传统之后，也无力摆脱因缺乏历史感而产生的价值真空，这些都暴露了新感觉派思想深度和艺术功力的匮乏。

左翼文学的意识形态叙事

能够从社会历史转型的宏大背景中攫取都市特质的是20世纪30年代的左翼文学。茅盾的《子夜》绝对是不容忽视的经典文本，除此之外，还有他在这一时期的《蚀》三部曲，丁玲的《一九三〇年春上海》、《庆云里的一间小房里》、《奔》、《法网》，胡也频的《光明在我们前面》、吴组缃的《官官的补品》、草明的《倾跌》等。

以茅盾为代表的左翼文学从意识形态角度建构了一个体系化与结构化的都市整体。30年代中国都市的工业化发展、传统乡村社会的解体、城市阶级分化引发的政治斗争等，左翼文学审视的是整个都市结构的变动。左翼都市叙事表面上仍是聚焦于一个个典型人

物：吴荪甫、赵伯韬、冯云卿、静女士、玛丽……实际上每个人物都归属于一个阶级或阶层，对某个人物个人境遇变迁的揭示，则是一项改变社会秩序的隐喻，一种历史逻辑的揭示。随着这些旧结构中新生力量和转变因素的成长变化，不仅叙事对象扩大到新的人物群体，同时被构建的，还有一个获得普遍联系和等级秩序的都市空间。

左翼文学都市叙事的关注重点是都市意识形态化的竞争、变革、颠覆，是都市演变和成长中的斗争形态和历史规律。茅盾始终强调文学要表现“时代性”，并说：“所谓时代性，我以为，在表现了时代空气而外，还应该有两个要义：一是时代给予人们以怎样的影响，二是人们的集团的活力又怎样的将时代推进了新方向，换言之，即是怎样地催促历史进入了必然的新时代。”[2]可见，茅盾要求创作一方面要描写人物与社会、历史间的相互推动的演变历程，另一方面又要由这种演变领悟到历史变革的规律和方向。可以说，对于都市演变方式的理解和阐释是左翼文学都市叙事的主题。

左翼文学都市叙事提供的是都市宏大的动态图景。面对政治经济剧变中的都市，它对社会结构中的新生力量，各阶层利益诉求以及由此引发的社会革命的政治行为都作出了积极的探索和思考，显示了左翼文学对都市当下性和现代性的另一重理解。如果说新感觉派传达了不断跳跃闪回的零碎的都市感觉，左翼文学则是把都市现实中分散、孤立的事实彼此协调地组织起来，并由此隐喻着一种理性的价值判断，一种必然的历史进程。左翼意识形态叙事否定了五四以来文学的个人空间，不再以个性解放或狭隘的“人生”问题为文学主题，不再只是表现“难得变动”的“老中国的暗陬的乡村，以及生活在这些暗陬的老中国的儿女们”[3]，而是以新兴的社会学理论和阶级分析方法理解和阐释总体社会现象，自觉地承担起文学表现正在发生的社会历史革命的重大课题。

左翼意识形态的都市叙事仍带来某些缺失。左翼文学审视都市现代性的立足点是通过都市在革命斗争中的演变和成长来确立革命的“历史”这一主体，同时它赋予这一主体以理性主义的客观必然性。由此小说被作为再现历史的“副本”，与此连结产生一种全

权的话语力量。意识形态化的都市叙事话语使文学的艺术表现性乃至历史的面貌呈现本身都受到了某些影响。首先，文学的魅力来自于它的无穷多义性、探索性，而意识形态话语在某种程度上已使都市的总体历史与发展在30年代文学想象中呈现出确定性和单一化。其次，结构化的宏大叙事具有一种强势地位，往往构成“对私人叙事的侵犯、涂抹、覆盖或清除，使自己成为唯一的历史记忆或历史叙事，结果必然造成历史记忆的‘缺失’”[4]。左翼作家试图用社会剖析的犀利眼光和结构方式对一个丰富感性的都市整体进行条分缕析，在这过程中，细腻饱满的都市细胞无疑被分解了。

京派的非自然叙事

以往的文学研究很少正面谈及京派对于都市叙事的意义和价值，人们惯于延续一种城乡二元对立的研究模式看待京派的都市叙事。实际上，京派作家的确是以相当严苛的态度冷冷打量着都市现代文明的样态。

阅读沈从文的《绅士的太太》、《都市一妇人》、《八骏图》、《如蕤》等小说集，你会感到这类作品分量上并不低于沈从文营造的“湘西世界”。但两类作品实在截然不同。叙述者从湘西世界的内敛敦厚掉转过来观察都市现代文明的时候，几乎丝毫不掩其尖锐的讥讽。都市绅士淑女的空虚无聊，智识者的虚伪龌龊，都市文明在沈从文笔下成为反生命、非自然的批判所指，人要在这种异化的道德禁律中压抑健康的生命，人与人之间的关系也丧失了应有的朴素自然。沈从文甚至愤愤地控诉道：“在城市中活下来的我，生命俨然只淘剩一个空壳。”[5]

另一个从乡村闯入都市世界的京派作家萧乾也一再有意地强调都市叙事中的乡土身份。他的《矮檐》、《篱下》、《小蒋》、《邓山东》等作品，以主人公不羁的乡野气质对比“城里人”的虚伪庸俗。林徽因的《九十九度中》看似用不动声色的笔触铺展着特定时间内都市世态的众生相，实际上是极具匠心地穿织了一个都市的横切面，让人们看清都市常态中的非常态。此外，芦焚、李健吾等

人也常采用这种反讽的透视角度质疑都市文明的现代内涵。

从京派作家的创作中明显可感觉到，都市是作为一个异己的“他者”被审视、叙述和批判的对象。叙述者以一种不是沉浸其中而是置身其外的姿态，以间离和反讽的观照方式，与叙述客体“都市”之间保持着叙述距离。他们选择这种叙述方式更便于阅读者反观这些被普遍接受的价值标准和行为方式，由此质疑整个都市文明是怎样在异化人性。

为了达到这种叙述目的，京派的都市叙事采取了某些叙述策略。同它处理乡土世界的手法一样，它窄化了都市的对象化空间，主要选取都市社会中人性、人际关系的非自然本质加以叙述和批判，而将多元化的现代化都市文明作了同一化的截取。如果说，京派为了表现“优美、健康、自然，而又不悖乎人性的人生形式”[6]而虚构了一个生命家园的“乡土”的话，对都市整体的窄化和切割的叙述策略也是有意为之的。

京派对城乡叙事的美丑比照，最典型地体现了传统文化的内观运思方式，也反映出他们渴望从都市的非自然、反生命的状态中逃遁到和谐自由的乡土家园中去。京派的弊端也恰恰来自于这种泾渭分明的城乡二元对立模式。传统思维方式下的美丑比照造成了人性善恶的简单分野和类型化，而它对都市的窄化理解，也限制了它看取都市的视野。京派始终将不断演变成长的都市视为不曾变化的无生命物，不能用整体性的发展眼光理解都市在现代化进程中的曲折，因而也无法看到他们警惕和批判的都市文明病会随文明进程而渐渐自我消解。

京派都市叙事的意义在于，他们突破了都市正面表现、自我观照的叙述常规，从反面以对峙的方式展示了另一种叙述视角，一种“他者化”的叙述。正反两种叙事提供了两种理解、思考和期待都市的方式。让这两种叙事合理并存，我们才有可能以别样的方式重新看待叙述的对象“都市”本身，从中也可以发现新的意义产生方式。

京派的理想显露出守成和超越的双重倾向。一方面它趋于回归传统乡土社会和原始自然的人性，对乡土原生态社会的解体不胜感

叹和留恋，价值情感指向着过去；另一方面，它以乡土社会的人性理想照出都市文明的缺失，把都市未来寄寓在自然和谐的文化构建中，寄托了对都市远景的文化理想，一种富于人性的文化理想。这理想或许能在都市发展的更高水平上得以实现吧？

老舍的文化哲学叙事

老舍的文学创作与北京这座魅力之城无法分割，20 世纪 30 年代的古都北平长久的历史文化记忆，难以描述的城市品质感应和召唤着一个与之契合的人来发掘它，阐释它。这个人就是老舍。老舍的创作曾被誉为“城市庶民文学的高峰”[7]，现代文坛再没有谁能把北京写得这样充满历史的想象而又不乏强烈的当下体验，这样古老沧桑又能不断激起生机和活力，它让你一见如故，又需要你细细品尝。老舍和北京完成了彼此的对象世界的遇合和升华。

30 年代老舍的主要作品有《骆驼祥子》、《离婚》、《牛天赐传》等，都市第一次以日常化、细节化的文化形态被叙述出来。北京的家族文化、建筑文化、商业文化、方言文化、礼仪文化、饮食文化、娱乐文化，等等，老舍小说展示了北京特有的风物，特具的人文景观，并在其中注入了引人入胜的文化趣味。老舍的都市叙事既关注传统文化的积淀性和历史感，又能以当下有质有感的都市日常样态表现其丰富性和生命力。他以“某种深入骨髓的精神遗传”，写出了北京“无可比拟的文化形态的完备性，和作为文化概念无可比拟的语义丰富性”[8]。

老舍怎样以文化叙事占据了都市叙事的中心呢？老舍最擅长的是写北京日常生活、市井俗态，尤其是从胡同生态等细微处揭示人物的性格命运、人际关系，同时展示都市的品格与人之间多种形式的精神联系。他在表现这些最普通的生活关系如家庭伦理、两性婚姻、邻里交往等人伦关系时，经常引发的就是相交锋的文化价值观念的冲突。以《骆驼祥子》为例。人们习惯将祥子的故事陈述为一个破产农民希望通过个人奋斗改变命运最终却一步步堕落直至毁灭的过程。在作品中，祥子代表着乡村价值观、人生方式遭遇都市

后受到的灾难性冲击。老舍为祥子的命运选择的是一种文化冲突的方式，而不是政治、历史或经济的方式，甚至也不是人性冲突的方式来叙述的。主人公对传统价值的信仰和忠诚一次次被摧毁，直到最后走向绝境。老舍深刻地感受到传统乡村向现代城市转型中承担着的压迫力量，他就是要讨论这些跨越巨大的文明鸿沟的乡村社会的人怎样在都市中碰壁，怎样同化，这之间人性又在如何变异。他使都市超出阶级和社会的盛衰变迁而写出一种文化特质。

老舍一直思考着传统文化的现代转型，他渴望承续那些历史深潜处的传统渊源，但也深深忧虑它们的现代命运。许多论者都注意到老舍对于探索传统文化的现代改造之路十分乏力。他和鲁迅同样讨论过现代化进程中的国民性问题，鲁迅塑造的阿Q、华老栓、闰土、四铭等一系列人物，他们在奴役中、屈辱中经历着整个民族的痛苦，鲁迅充分地刻画出国民灵魂的内在深度，同时也不遗余力地担负起思想启蒙的历史重任。相较而言，老舍是以知识分子的自觉，思考着国民生存方式的现代化改造问题。他对传统文化下国民性所作的理性与情感判断充满了矛盾。他们的批判立场本身也存在着巨大差异。鲁迅始终以一个与“庸众”对立的先觉者，一个与“路人”对立的“这样的战士”的形象，屹立在愚昧麻木的国民对面，棒喝他们奴性的怯与乏。而老舍更多地显示出一种超越俗雅的平民化的知识分子趣味，他也深刻地感悟到了沉重的传统负担，但仍无法摆脱对其中某些部分复杂的文化情感和文化认同。例如他常表现的充满京味的闲逸情调、优游态度，有时甚至就转化为一种麻木和萎靡的奴性。老舍总是很难把这些复杂交织的事物去芜存精，割裂开来。也许，老舍的都市叙事的丰富性和内在深度，就存在于“作者文化意识的自身矛盾和那种力图‘统一’的艰苦努力”[9]之中吧。

张恨水的消费叙事

对于 20 世纪 30 年代小说都市叙事的整体研究，不能忽略张恨水的意义。在社会历史的转型和文学叙事功能不断变化的过程中，

张恨水的一系列社会言情的通俗小说本身就说明了文学与都市现实的新型关系。

1930年张恨水的长篇小说《啼笑因缘》在上海《新闻报》上连载之后，于南方引起轰动。这本书在作者生前就印行了二十多版次，达几十万册，并改编成六集电影。另外他从1927～1932年连载于《世界日报》5年才得以完成的通俗文学巨制《金粉世家》更因为描写旧家庭的溃败而常与《红楼梦》、《家》等平行而论。30年代的这两部巨著已经奠定了张恨水成为全国性通俗小说大家的地位。中国的传统文化一向将文类作为区分文学价值高下的标准，而现代文学仍以严肃与通俗来划分文学的等级。但是在社会文化日益商品化的30年代，张恨水自觉的文化市场意识和主动的消费叙事取向醒目地突出出来，这本身已经使重雅轻俗的文坛无法低估他的意义了。

这种意义是双重的。在通俗文学方面，他一改旧章回体小说的老套，摒弃了鸳蝴—礼拜六派“哀感顽艳”的文风，使俗文学的叙事方式大大“雅化”。现在学术界充分评价了张恨水在通俗文学中的转型意义，认为“以他为标志，中国通俗文学摆脱了传统叙事模式的限制，从《礼拜六》派的叙事模式中走了出来，把通俗文学种植在活的生活土壤中，从而使通俗文学具有了开放的视野和新的气象”[10]。应该注意到，这一过程不仅仅是张恨水使通俗小说单向趋雅的合流，而且也是在30年代小说整体性的消解神圣、回归日常世俗的都市现实的总体背景下发生的。

对于新文学的严肃文学创作而言，张恨水的都市叙事主角从人文英雄转向了饮食男女，关注他们的现世生存境遇和世俗价值俗求。他带给文坛的是一系列都市世俗形象的亮相和雅俗互动的叙事话语。樊家树、沈凤喜、关秀姑、何丽娜、金振西、冷清秋、凤举、佩芳……这些普通人物的情感和伦理故事，具有俗文学特有的真实性、亲和性，同时又能表达出作者的一些开放性的现代体认。正因为这样，才有众多的读者关注着他们的命运，甚至积极地介入了小说本身的叙事虚构和人物命运设计。作为消费者的读者这种文化参与和干预的广度和深度，都是严肃文学创作中罕见的。张恨水

始终清醒地意识到自己的创作目的是“使人愿看吾书”[11]，所以他自觉回避了知识分子的启蒙话语，转向世俗之爱的叙述，这也是文学叙事对都市商业化和市民世俗化的主动认同和回应。在张恨水推进文学雅俗互动的努力之后，40 年代产生了像赵树理、张爱玲、苏青、徐讦、无名氏等一些一时说不清是俗是雅的作家，他们远离“人生的飞扬”而表现着“人生的安稳”，毫不回避对人世俗相的探求，世俗逻辑终于消解了神圣价值的理想形态。

当然，张恨水的都市消费文本有它自身无法突破之处——通俗小说要想以自身能量蜕旧图新获得新变，十分困难。张恨水自己曾在《美人恩》自序中吐露了无法逃脱叙事程式的苦恼：“予尝焦思，如何作小说，可逃出此公例？……思之思之，乃无上策。”[12]作为消费娱乐的叙事文类，通俗小说创作始终要受制于“阅者耳目”，而大众文化的世俗性、浅易性使它无法“尽脱窠臼”，传统文化机制及审美思维也禁锢了通俗小说的思想、艺术深度。要想蜕旧图新，只能在现代化发展的过程中，作为消费者的大众的价值观念、审美形态等各方面都显示出新的消费趋向时，通俗小说的全貌才有可能摆脱旧有程式，获得创作转机。

结　语

都市叙事作为一种主题研究，从叙事角度统摄了该主题文学在一个重要时期的整体样貌，使 20 世纪 30 年代小说内部获得了一个内在基点和一种整体联系方式。总体上，都市在 20 世纪 30 年代的小说叙事中表现为不同的欲望文本、非自然文本、意识形态文本、文化哲学文本和消费文本，充分表明都市叙事在这一历史阶段的开放性、包容性的现代特质，都市在文学叙事中也获得了不同的现代品格和审美地位。不同的叙事话语使都市主体呈现出异质的样态差别，它们彼此也相互形成一种共时性的对应关系，使不同的阅读、理解、讲述都市的方式相互融合起来。

都市叙事提供了一种整体及深入的角度，来思考 30 年代小说都市叙事与整个中国文学现代化进程的关系。面对都市化进程的巨

大冲击，都市叙述经历了从田园牧歌式城乡对立的浪漫主义到叙述阶级斗争的现实主义，再到感觉至上的现代主义的不同过程。它们思考着乡土中国向现代社会转型的种种出路。有开启全新视角看取都市化进程下的现代文明，并进而与方兴未艾的世界现代主义思潮合轨的感觉叙事，有以“他者化”立场审视和批判都市异化，使人们警惕存在与精神处境相悖离的都市样态，有以宏大的动态背景阐释形象体系背后的历史逻辑，也有的探求国民性问题与传统价值理念的现代命运，还有远离政治因素、历史变迁，表达自己完整的生活信仰和价值体系的消费叙事。不论何种思维方式或走向，它们都是在都市现代化进程的内部催生和形成，并因此具有现代性。可以看到，30 年代中国社会的都市化进程中，几乎所有激进、保守、传统、现代、群体、个人的历史选择都在文学叙事中表达出来，使 30 年代文学呈现出丰富的话语特征和现代品格。

注释

[1]李今：《海派小说与现代都市文化》，安徽教育出版社 2000 年版，第 247 页。

[2][3]茅盾：《读〈倪焕之〉》，《文学周报》1929 年 5 月 12 日第 8 卷 20 号。

[4]雷颐：《“私人叙事”与“宏大叙事”》，《读书》1997 年第 1 期。

[5][6]《沈从文文集》第 11 卷，花城出版社 1992 年版，第 276 页、第 45 页。

[7]杨义：《中国现代小说史》（中），《杨义文存》，人民出版社 1998 年版。

[8][9]赵园：《北京：城与人》，北京大学出版社 2002 年版，第 5 页、第 81 页。

[10]范伯群：《中国近现代通俗文学史》（上），江苏教育出版社 2000 年版，第 229～230 页。

[11]张恨水：《金粉世家·自序》，贵州人民出版社 1985 年版。

[12]张恨水：《美人恩·自序》，北岳文艺出版社 1993 年版。

（原载于《江汉论坛》2003 年第 4 期）

"显示灵魂的深者"[1]

——试论《呐喊》、《彷徨》叙事方式的现代转换

荣光启

在整个世界文艺视野中，与现代艺术反叛传统的潮流一致，小说的现代性也是基于传统的养育和对传统的反抗。这一反抗因于20世纪人对自身和世界的存在的意识的复杂性。小说艺术面对这一存在的复杂性的呈现，作出了艰难的对应。我以为，这一对应至少表现在以下三个方面：一、叙事方式的转换：小说观念与技巧的革新；二、对人的灵魂本体的深广开掘，无边拓近：现代小说的存在深度；三、叙事风格的多重变幻（反讽或神话、神学叙事的风格等）：在叙事方式与复杂的存在之间小说形式整一性的现代寻求。这里我首先从第一个方面来考察在20世纪的小说视野中，中国现代小说的杰出代表——《呐喊》、《彷徨》的现代性。

一　由"讲述"到"显示"：现代小说叙事方式的转换倾向

在生活中，通过完整确实可信的内心信号我们除了知道自己之外不能知道其他任何人，而且我们中的大多数人对自己的了解也是相当偏颇的。——然而在文学中，从一开始，就以奇特的方式直接地和专断地告诉我们各种思想动机，而不是被迫依赖那些我们对自己生活中无法回避的人们所作的可疑的推论。每当作家深入情节表面底下，去求得确实可信的人物思想感情画面，把所谓真实生活中没人能知道的东西讲述给我们时，人为性就会清楚地出现。布

斯[2]将小说这一“奇特的方式”称为早期故事中专断的“讲述”。[3]

早期小说的这种专断的讲述，无论在中国传统小说和西方19世纪小说中都可明见。在我国古典小说中，基本上是讲故事的人以其个人语气逐事铺陈，独自承当叙事的情节完整和维护叙事的理念或情感核心，读者只是舒适平易地领受。在西方几乎也同样如此，在奥斯丁、狄更斯、萨克雷到巴尔扎克、托尔斯泰的现实主义经典中，我们都能看到：作者与叙述者相隔不远，他们都是全知全能的视角上帝，对于任何事件、场景都有着随意进入的特权，可以出入人物的内心，经常以充满感情的语句向读者作直接的情感沟通和道德吁求。“讲述”的方式几乎成了小说的一种叙事成规。

然而，小说本体的存在，事实上是一种反对话语的体现。在与社会和法定文化的关系中，小说一直持反对立场。对于公认的价值体系与认识方式，小说由于其向精神深处的无限深入、拓展与追求，无疑是揭开蒙蔽的很好彰显方式。但是通过描写那些在公认的价值体系中没有一席之地的人与环境，小说却使这一价值体系受到潜在怀疑。通过肯定自己“不在文学领域之内，而在非文学话语的‘现实’世界之中的地位”——小说的“现实主义”由此而来——小说揭示了无情的事实与传统的认识方式之间的差距。[4]“讲述”的叙事方式一旦由19世纪的经典成为一种成规，在小说的历程中，在小说的真实深处，必然要遭到另一种话语的反对。

关于这股反对话语我们比较熟悉的言辞有“作者的退隐”、“隐含的叙述者”、“不可靠的叙述者”等。它的事实存在是，在众多现代作家的作品里面，作者自我隐退，放弃了直接介入的特权，退到了小说舞台的侧翼，让他的人物在文本中自己去决定命运。自从福楼拜以来，许多作家和批评家都确信，“客观的”或“非人格化的”或“戏剧式的”叙述方式自然要高于任何允许作家或他的可靠叙述人直接出现的方法。——小说叙事方式的这一现代转向及其各种复杂问题，已被归纳为艺术的“显示”和非艺术的“讲述”的区别。[5]讲述一个故事的老套数应抛进历史的垃圾箱，诚如斯地泽尔所说：“在世纪之交，普鲁斯特、乔伊斯的小说之后，出现了

新时代的黎明"。[6]而约瑟夫·沃伦比奇干脆说："我喜欢把'讲述'的小说家（像萨克雷·巴尔扎克那样）和那些'显示'的小说家（像亨利·詹姆斯那样）区别开来。"[7]将"讲述"与"显示"视作传统小说与现代小说泾渭分明的标志，20世纪小说理论家们如是宣布，尽管显得匆忙甚至有些偏颇，但这一事实的潜在真相却是无可否认的，——现代小说出现了悖离作者在作品中直接控制读者反应的历史转变，越来越普遍地采用了自然而然地客观地展现人物活动和事件经过。[8]这一"自然而然地客观地"可用法国新小说派的罗布·格里耶的一段话来补充——

> ……在巴尔扎克的小说中是谁在描述这客观世界？这位无所不知，无所不在的叙述者又是谁？他同时出现在一切地方，同时看到事物的正反两面，同时掌握着人的面部表情和他内心意识的变化，他既了解一切事件的现在，又知道过去和未来。这只能是上帝。
>
> 只有上帝可以自认为是客观的。至于在我们的作品中，相反，只是"一个人"，是这个人在看、在感觉、在想象，而且是一个置身于一定的空间和时间之中的人，他受着感情欲望支配，一个和你们、和我一样的人。书本只是在叙述他的有限的、不确定的经验。这儿，就是这样一位当代的人在作自己的叙述者。[9]

"一位当代的人在作自己的叙述者"，关于这一叙事方式的历史转变其心理与时代背景我只能简而言之。19世纪对于欧洲那些小说家来说，无疑是个自信的时代，小说家们自信人与人之间具有一种稳固的关系，享有一个共同的现实，所以他们能够从容不迫地坚定地坚持一种假定的文学形式抒情或进行道德地言说。然而20世纪初，随着弗雷泽·尼采和柏格森、弗洛伊德和荣格这些令人悲喜交加的伟大人物的出现，人在对宗教原始根源、生命本能、无意识的力量的探索中对自身的理解开始发生变化，19世纪那种人与人之间的稳固关系、共有现实开始遭到怀疑，与之相对的是个人经

验、现实的无限复杂性凸现出来。所以彼得·福克纳说："现代主义是艺术摆脱19世纪诸种假定的历史进程的一部分"，[10]"关于复杂性的意识将成为现代主义作家的基本认识"。[11]

面对日益凸现在人类面前的无限复杂的现实，20世纪的小说家们的诸多小说技巧毋宁说是主观心灵之于现实的感受的"客观"的"显示"。普鲁斯特、乔伊斯、福克纳纷纷在显示个人的意识或无意识的心灵；法国新小说派的罗伯-格里耶、萨洛特在一片怀疑的精神中只在显示"物"，为了追求迥异于巴尔扎克小说中的"客观"（只是上帝能有那样无所不知无所不在的描述），新小说干脆只显示"一个人"的看法、感觉、想象，而且这个人是只置身于一定的空间和时间之间的人。可以说，20世纪这些现代小说家们对现实事件的随意偶然性的依赖远较以前的现实主义作品为盛，以自我的专断的"讲述"干预现实与读者的做法开始大大收敛，对现实世界呈现给他们的材料也不做多少理性主义的处理，也并不打算给那些刺激内心的残酷的外在事件延以一个完满的结局。[12]

二　鲁迅小说叙事中的中西遇合

现在我才能触及鲁迅。对我而言，也只有基于上述这些冗长而浅陋的叙述才能凸现鲁迅小说的现代精神。如果说欧洲小说的艺术形式（形式即完成了的内容）的革新来自于詹姆斯、沃尔夫、普鲁斯特、乔伊斯、福克纳、罗伯一格里耶、萨洛特这些20世纪的小说天才，那么在东方，中国传统小说真正的反对话语则首先来自于几乎与沃尔夫、普鲁斯特、乔伊斯、福克纳、卡夫卡同时的鲁迅。最起码有两个方面他们对现代小说历程的贡献是相似的：一、各自以其独特的风格带来了小说的叙事方式的现代转向。但基本上倾向于与早期小说专断的"讲述"相区别的"显示"，显示主观心灵或一个人心灵中的事物与时间流程。二、小说叙事的"显示"倾向反映了这些中西方的小说天才在20世纪复杂的存在境遇里"人"的遇合。这个时代的伟大作家都意识到了现实社会的复杂性，价值的混乱，困境的逼压，并在他们的作品中具体展现了对一

种生活的个人的复杂的深切而广阔的理解，1965 年罗伯—格里耶那段"一位当代的人在作自己的叙述者"与鲁迅 1925 年的这番话是有相通之处的，且后者几乎是前者的前提：

> ……我是否能够写出一个现代的我们国人的魂灵来。别人我不得而知，在我自己，总仿佛觉得我们人人之间各有一道高墙，将各个分离，使大家的心无从相印。
>
> 《集外集·俄文译本〈阿 Q 正传〉序及著者自叙传略》

无数个"讲述"的声音被汇集成丰厚的"显示"，这甚至让人想起中国古典美学中的"大美无言"、"大音希声"，20 世纪的小说读者将要作怎样艰难的领受？

三　作为"显示"的文本[13]——《狂人日记》

我一直很奇怪为何在一个时代转折关头，作为以小说参与历史发展的宣言而存在的中国现代小说的开篇之作[14]——《狂人日记》有着非常奇特的叙事方式，它为何没有世纪之初启蒙主义者那种悲情激昂、愤激民生、慷慨陈词式的呼吁诉求，几千年来在故事中间游走的那个万能叙述者为何突然消失不见，仅冷漠、戏谑地呆在文章开头的短短题记里？这个人似乎只是随意遭遇另一个人的日记，翻阅之后又随意地拿来给我们看，至于他自己，对日记则连书名也懒得去改。一切的情形是这样的：叙述者突然进入了一个人的内心（日记应视为人的心灵文字的记录），然后默默地一页一页地将这个人的内心显示给读者，似乎没有任何迹象表明，这一切就是那个叙述者自己的声音。这难道就是先驱者的宣言？它为何外表如此沉默？

如果仅仅将《狂人日记》视作一篇揭露和控诉封建礼教和家族制度的战斗檄文和宣言书的话，我们就无法圆释鲁迅为何选择这样一个叙事方式倾向于"显示"的文本。我以为，这一文本的成因与鲁迅对当时现实的无限复杂的意识及对自身灵魂的意识有关。

《狂人日记》的明显的和最重要的主题意识当然是对五千年"吃人"的封建主义的批判和要冲破这间"铁屋子"的呐喊和抗争。然而，作者的这一核心声音却同时遭到另一些声音的逆向牵引。其一就是，启蒙者的声音与蒙昧的民众之间有没有一个19世纪小说家之于读者的那种自信的假定的共同经验、共享现实的基本听力场？如果缺乏这一现实，启蒙者的言说在民众没有听觉的境况里岂不就是可笑？奥斯丁、司各特、萨克雷这些维多利亚小说家信心十足地对读者直接的抒情、呐喊"咱们中间有谁在这个世界上感到幸福呢？咱们又有谁实现了愿望？"[15]这一现实之于萨克雷这样处心积虑心灵呼喊的小说家是多么尴尬而残酷！20世纪初的鲁迅有没有遭遇这一与接受者缺乏共同现实的空空呐喊的尴尬与残酷？

> "假如一间铁屋子，是绝无窗户而万难破坏的，里面有许多熟睡的人们，不久都要闷死了，然而是从昏睡入死灭，并不感到死的悲哀。现在你嚷起来，惊起了较为清醒的几个人，使这不幸的少数者来受无可挽回的苦楚，你以为对得起他们么？"
>
> "然而几个人既然起来，你不能说绝没有毁坏这铁屋的希望。"
>
> "是的，我虽然自有我的确信，然而说到希望，却是不能抹杀的，因为希望是在于将来，决不能以我之必无的证明，来折服了他之所谓可有，于是我终于答应他也做文章了，这便是最初的一篇《狂人日记》。"
>
> 《呐喊·自序》

在这段文字中所流露出的心理与语气里，鲁迅对民众的不信任是明显的，他所勉强信任的也只是少数，"不幸的少数者"；他所说的"希望"似乎与己无关，是身外之物；他大声呐喊、写文章的由来似乎只是经不起钱玄同的劝告，只是做一做而已！"我知道自己实在不是作家，现在的乱嚷，是想闹出几个新的作家来，——

我想中国该有天才，被社会挤到底下，——破坏中国的寂寞。”（1919年4月16日给傅斯年的信）

回想鲁迅当年的思想状况为何这般复杂，我们知道：此时鲁迅和在东京策划《新生》的时候已大不相同，也和绍兴光复后率领学生上街游行的时候迥然相异。当年那种真理在手，理想必胜的自信，慷慨激昂志在天下“我以我血荐轩辕”的雄心已为十年诸多的失败感所淹没，在现实世界无情的纷繁复杂面前，自信的言说与行为让位于铁屋子“万难破毁”的绝望和对于绝望不甘沉沦的抗争。王晓明先生分析鲁迅写“呐喊”小说时的心理障碍时说：“一方面，他必须加入陈独秀们的思路合唱，必须装得和他们一样满怀信心，以为用这些外来的思想就一定能改造中国；可另一方面，他心里又并没有这样的信心，他相信的东西甚至和它相反。”[16]“他早已过了信仰纯一的年龄，思想上只会越来越复杂，现在却在扮演一个信仰坚定的角色，除了戴面具，他还有什么别的法子？”[17]王晓明先生以“戴着面具的呐喊”为题来叙述鲁迅刚刚开始的小说人生，未免让很多人一时难以接受，但这多少反映了一个事实：无限复杂的现实之于鲁迅思想上以愈来愈复杂的意识，在这样的时刻，若要鲁迅对于蒙昧的民众、读者作直接了当的道德陈述已是不可能，——真理已在心头摇摇欲坠，还凭什么作早期故事中那专断的讲述？让小说干脆违心地成为革命文艺的赤裸裸地宣传也一样不可能，文艺“我以为当先求内容的充实和技巧的上达，不必忙于挂招牌”，“一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺”。（《而已集·文艺与革命》）必须找到一种叙事方式，即能承载反封建的呐喊之音，又能有力地排空那不断侵蚀、干扰呐喊之音的虚无、绝望的心灵秘响——简洁明了地让一个叙述者翻阅那个“狂人”的日记显示这个人的内心无疑是一种很好的方式。那两册日记事实上既是独自发声呐喊、反抗的他物，又涵盖了鲁迅那不愿过多袒露的真实心灵，“我自然不想太欺骗人，但也未尝将心里的话照样详尽，大约只要看得可以交卷就算完。……如果全露出我的血肉来，末路正不知要到怎样”。（《坟·写在〈坟〉后面》）余心凛然。

更为严重的是抑在鲁迅呐喊之喉的还不止是现实沉重的复杂性意识，在“显示”的文本里明亮的抗争呼声中，还有着无法藏逸的鲁迅自身魂灵的阴影：

> 吃人的是我哥哥！
>
> 我是吃人的人的兄弟！
>
> 我自己被人吃了，可仍然是吃人的人的兄弟！
>
> 我未必无间之中，不吃了我妹子的几片肉，现在也轮到我自己……有了四千年吃人履历的我，当初虽然不知道，现在明白，难道真的人！
>
> ……
>
> 没有吃过人的孩子，或者还有？
>
> 救救孩子……
>
> 《狂人日记》

一个为民生奋力呐喊的启蒙先驱，在着力揭露和批判黑暗事物的罪恶之时，不幸敏感到自己血液中的不纯不洁！我未必就不是吃人者！“中国历来是排着吃人的筵席，有吃的，有被吃的。被吃的也曾吃人，正吃的也会被吃。但我现在发见了，我自己也帮助着排筵席。”（《而已集·答有恒先生》）吃人与救人，竟同时生于一个人的内心，两个如此悖谬的矛盾形式能在哪一个真理上统一起来？莫非我们真的是亚当的子孙，“造成这惩罚的不是我自己，而是‘盘踞在我身内的罪’”？如果不是意识到自己有着深重（原罪）的重负，不是意识到自己也是一个不赦的“罪人”，那个“狂人”显然不可能清醒地这样地自我反思、极大地怀疑和不安，最终发出绝望无助的呼喊。谁来“救救孩子”？这个声音是没有对象的，作为反抗者的我都未必没吃过人，那“真的人”（没吃过人的人）还有吗？“或者还有？”这个询问的声音毋宁说是绝望的：还有没有呵——

四 "显示"文本的一种意义

关于鲁迅在这里的负罪与忏悔意识，已有论者深刻地阐述。吴俊先生在其《鲁迅个性心理研究》中一再强调：《狂人日记》是一部"原罪的忏悔和绝望"之作，是作者对于自身历史和自身命运的自觉诘难和深刻绝望。[18]在这里，我所要惊讶的是，在我面前翻开的两册日记残篇十三则，事实上竟有如此复杂的未翻开的潜在话语（在鲁迅研究的历程中，将会有着丰富的心灵探索与翻阅）：悲怆的呐喊与虚无的心灵、要推翻历史而自己却在历史之中、拯救民众的命运却发现自己也在沉沦之中……众音交织竟成等待爆发的沉默。由众多复杂的意识（现实的与自身的）所孕成的真实讲述成为文本的暗流，在文字在阅读层面之下汹涌回流。在"显示"的文本内，事实上是现代小说中人真实魂灵的"潜流与漩涡"（王晓明语）。以一个"显示"的文本，客观地自然而然地陈述"一个人"在特定时间里的所看、所感、所想象，这一叙事方式，显然要较那种专断地全知全能地讲述真实、可信，同时这一叙事方式也便于现代人的困境的由衷言说适当地隐藏。而对于那些同样能感受到人类困境的杰出心灵来说，通过那些意义丰厚的言（言词）、象（意象、语境）、议（叙述者心情的不觉流露），这种隐藏事实上是一种彰显。——这样，"显示"的文本之于现代小说的另一个重要意义凸显出来。

自从人类的共同经验、共享一个现实的神话被打破以来，人们感到，传统的现实主义方法再也不适宜表达具有极大的复杂性的个人经验或人类经验。于是，现代主义在各类艺术中的共同特征就是在表达方法上进行的种种试验。人们认为传统艺术对经验作了过于简单的描述。在现代文学中，传统的叙述结构已经衰落，取而代之的将是所谓的"空间形式"，[19]即一部作品的整体统一性表现在"内心关联的完整图式"或"内在关联的原则"之中。艾略特的《荒原》、庞德的《诗章》、乔伊斯的《尤利西斯》、普鲁斯特的作品都给我们做了很好的典范：读者不是被要求去追寻一个故事，而

是被要求去发现一个人性、存在中的“图式”（Pattern）。但人们仍普遍感到：现代主义作品由于努力表达一种更复杂的关于现实的感受而未能获得整体的和谐。在现代主义发展的整个历史过程中，这个问题被不断地——也确实非常恰当地——提出来。毕竟，“时代之缺乏统一性……决非是艺术应该……普遍缺乏统一性的理由”。[20]这就意味着，在现代小说中，某些可能使用的能获得整体和谐而又不同于传统叙述方法的方法迫需我们去探寻。这样，“显示”的文本由于其承载的多种复杂意识的功能在一定程度上具有了使现代小说达到整体和谐的重要意义。另外，在“显示”的文本中，读者通过用心“观看”也许会发现某种人性、存在的图式，将获得一种生存的澄明。《狂人日记》中就有着一种反抗者尴尬而绝望的心理图式：反抗者同时又是受罚者。施罚的还不仅是外在力量，更是来自自身血液中！“狂人”的结局是“赴某地候补矣”，抗争的喧哗与骚动最终归为“狂人”远去的音尘。反抗与受罚是鲁迅小说中一个普遍的“图式”。

五　《孔乙己》、《药》的叙事方式及“显示”文本的三个视角

《呐喊》中的第二篇《孔乙己》无疑也是中国现代短篇小说中的精品。这个短篇，结构是精致而完美的。《狂人日记》所显示的是一个人的内心势态，叙述者来到人物“狂人”（“我”）的内心之中。而《孔乙己》的叙述者则站到了人物的身外，他仅仅是一个酒店里跑来跑去的小伙计，一切人世悲欢在酒店内外上演，这个小伙计似乎只是一个缺乏能力的世相“显示”者，他也只是站在柜台边上不小心窥到一个人物的完整命运，他对这个人物的结局的了解也显得含糊不清，与《狂人日记》一样，《孔乙己》除了一个批判“吃人”的封建礼教的主题之外，另一个潜在的主题也隐约可见。孔乙己并不一开始就是个灵魂萎顿借酒聊生的儒生，——他也曾是个反抗者！是个自命清高、孤傲俗世之人。他身材高大，总要维持那身长衫，品行很好（酒钱从不拖欠）。关键的是，他简直有点恃才放旷：他替人家抄书以糊口，这是很重要的事，但竟然不

到几日，连人和书籍纸张笔砚一齐失踪，稍有理智的人恐怕不会犯这样的过失。他的"坏脾气"恐怕主要不是"好喝懒做"，而是骨子里对丁举人之流的反抗情绪。在一个民不聊生的年代里，一个穷人想到偷书多少是件高尚的事：对坚持不吐俗语的孔乙己，他偷书恐怕不是为了换酒喝。在《孔乙己》中，仍有这样一个反抗与受罚的沉重主题，但奇怪的是，这个小伙计如此平静，几乎很少有他同情的或悲悯的判断——即使在孔乙己这个昔日高大的书生最后几乎以双手爬在地上行走的结局面前。几乎一切都是显示，没有作者明确判定、抒情的讲述。这个小伙计所表现出的"中立性"、"公正性"甚至"冷漠性"是令人惊讶的，他仅仅充当了一个旁观者、一个叙述代言人，他是整个人物命运的戏剧化的叙述者，他站在舞台的边缘，双手握出血来控制着泛起巨大波澜的心控制着他那可能悲凉愤激的判断，——正是通过控制叙述者的内心观察、道德判断，《孔乙己》作为一个"显示"的文本，却传达出鲁迅深沉而复杂的时代悲音。

鲁迅所要的讲述，事实上是寄托在小说中的那个叙述者、隐含作者身上。在《狂人日记》中，这个隐含作者呆在一个人的心里。在《孔乙己》中，这个隐含作者则走出了人物内心，站在故事的边缘（仍在故事之中）。而在第三篇《药》中叙述者则彻底来到了故事之外，但他不是像乔伊斯所说的"在小说世界之外修剪指甲的神"，而是在那个"乌口街口"的乌蓝的夜空上面的显示世态者，缓缓地呈现着人物、事件的客观流程，人物的思想动态、面目神情也只是叙述者"一个人"的可能推断。可以说《药》仍然是以"显示"倾向为主体的小说文本。

六　"显示"的深处是现代灵魂的潜在讲述

叙事方式由传统的"讲述"向"显示"的转换，是《呐喊》、《彷徨》作为中国现代小说之代表，具有在世界文学视野里同步的现代性的一个方面。《呐喊》的头三篇之所以成为中国现代小说的经典，不仅有它们思想、精神意义上的原因，还有叙事方式上的有

力辅佐。更重要的是，这三篇里叙述者三种不同的“显示”视角，几乎可延伸至整个《呐喊》、《彷徨》。即便是鲁迅自己，对它们也是很满意，“从一九一八年五月起，《狂人日记》、《孔乙己》、《药》等，陆续的出现了，算是显示了‘文学革命’的实绩，又因那时的认为‘表现的深切和格式的特别’，颇激动了一部分青年读者的心”（《且介亭杂文二集·〈中国新文学大系小说二集序〉》）。名作《伤逝》的副题是“涓生的手记”，是原生地显示一个人的心灵。《头发的故事》通篇是 N 君的喋喋不休。它们类似《狂人日记》。名作《在酒楼上》、《孤独者》则是叙述者“我”将那些孤独、失败的心灵主体拉近“我”的面前直接显示命运与心声（由心灵主体展示其命运与内心），它们与《故乡》等叙述者居于故事之中的篇目类似于《孔乙己》。而《阿 Q 正传》这样的叙述者流离在外的小说则类似于《药》，它们的叙述方式显得是传统与现代的融合，但倾向于“显示”。而在那些文本的缝隙中，在作者心情不堪抑压的地方，讲述的声音仍在汩汩外溢。——“显示”的文本的现代性不是现代灵魂的声音、形象的消失，而是更深更复杂地潜在。我们所更要做的是：潜入“显示”的层面，让那深处的“讲述”之音再度浮出。

注释

[1]“以完全的写实主义在人中间发现人。……我只是在高的意义上的写实主义者，即我是将人的灵魂的深处，显示于人的。”这是陀思妥耶夫斯基的一则手记。鲁迅曾盛赞他说：“显示灵魂的深者，每要被人看作心理学家；尤其是陀思妥耶夫斯基那样的作者……灵魂的深处并不平安，敢于正视的本就不多，更何况写出？因此有些柔软无力的读者，便往往将他只看作‘残酷的天才’……在甚深的灵魂中，无所谓‘残酷’，更无所谓‘慈悲’；但将这灵魂显示于人的，是‘在高的意义上的写实主义者’。”（《集外集·〈穷人〉小引》）“显示灵魂的深者”，细读鲁迅及鲁迅小说，亦如是。

[2]布斯（Wayne C. Booth，1912～），美国芝加哥大学教授，当代颇有影响的文学批评家，其《小说修辞学》（1961）为西方现代小说理论名著，被称为“二十

世纪小说美学的里程碑"。
[3]参阅华明等译的《小说修辞学》第一章《"讲述"与"显示"》，北京大学出版社 1987 年版。
[4] [美] 华莱士 · 马丁《当代叙事学》，北京大学出版社 1990 年版，第 43 页。
[5]布斯：《小说修辞学》，北京大学出版社 1987 年版，第 10 页。
[6]布斯：《小说修辞学》，北京大学出版社 1987 年版，第 2 页。
[7]布斯：《小说修辞学》，北京大学出版社 1987 年版，第 1 页。
[8]布斯：《小说修辞学》，北京大学出版社 1987 年版，第 3 页。
[9]崔道怡、朱伟等编：《"冰山"理论：对话与潜对话》（下册），工人出版社 1987 年版，第 522 ~ 523 页。
[10]彼得 · 福克纳：《现代主义》，付礼军译，昆仑出版社 1993 年版，第 5 页。
[11]彼得 · 福克纳：《现代主义》，付礼军译，昆仑出版社 1993 年版，第 26 页。
[12]彼得 · 福克纳：《现代主义》，付礼军译，昆仑出版社 1993 年版，第 28 ~ 29 页。
[13]文本——作家笔下的作品，在未经读者接受之前，只是一种有潜在意义的作品（"文本"），它还不是现实的作品，文本只有经过读者的接受，才能变成有生命活力的现实的作品（"本文"）。《狂人日记》在"文本"状态中是一种"客观"的"显示"，而在"本文"状态中却有着丰厚的"讲述"，这"讲述"也正是我们所要聆听的。
[14]杨义：《中国现代小说史》，人民文学出版社 1986 年版，第 157 页。
[15]彼得 · 福克纳：《现代主义》，付礼军译，昆仑出版社 1993 年版，第 6 ~ 7 页。
[16]王晓明：《无法直面的人生——鲁迅传》，上海文艺出版社 1993 年版，第 51 ~ 52 页。
[17]王晓明：《无法直面的人生——鲁迅传》，上海文艺出版社 1993 年版，第 53 页。
[18]吴俊：《鲁迅个性心理研究》，华东师范大学出版社 1992 年版，第 22 页。
[19]彼得 · 福克纳：《现代主义》，付礼军译，昆仑出版社 1993 年版，第 30 页。
[20]彼得 · 福克纳：《现代主义》，付礼军译，昆仑出版社 1993 年版，第 30 ~ 31 页。

（原载于《东方丛刊》1998 年第 3 期，人大复印资料《中国现代、当代文学研究》1999 年第 1 期转载。）

合作化小说的裂隙

金宏宇

合作化小说诞生于中国大陆20世纪50至70年代的历史语境之中，是题材热时代的一种重要的小说类型。仅就长篇而言，就有《三里湾》（赵树理）、《水滴石穿》（康濯）、《山乡巨变》（周立波）、《创业史》（柳青）、《在田野上，前进》（秦兆阳）、《香飘四季》（陈残云）、《风雷》（陈登科）、《艳阳天》（浩然）、《万年青》（谌容）、《春潮急》（克非）、《金光大道》（浩然）、《虹南作战史》（集体写作）等十几部，中短篇就更多了。几乎当时比较擅长于写农村题材的作家都参与了合作化小说的批量生产。当年的读者阅读这种文本也许会产生单纯的神圣的政治激情，而在今天的阅读语境去读它，你会感到既枯燥又有趣，既温馨又痛苦。因为它一方面吸引你进入，一方面又拒绝你进入。吸引你进入是因为其文本中的裂隙存在，拒绝你进入是因为写作者最后弥合了裂隙。笔者在此侧重解读其中几个影响较大的文本。

裂隙：乌托邦想象/实托邦图景

合作化小说主要叙写的是土改以后、人民公社成立以前中国农村集体化第一阶段的故事，一般涉及成立互助组、初级社或高级社等阶段情节。它们共同预示着一个更宏大的情节即理想社会的到来，而支撑这种叙述的正是一种乌托邦想象。

近代意义上的"乌托邦"思想来自托马斯·莫尔的《乌托邦》一书。从发生学角度看，社会主义与乌托邦思想是有天然联系的。据说"乌托邦"一词可以双解：一是 utopia（no place）乌有之乡，二是 eutopia（good place）美好之乡。社会主义亦可以从这两种意义上来理解：从积极意义上讲，构想美好未来的社会主义是一种乌托邦。从消极意义上讲，反科学国情的社会主义也是一种乌托邦。马克思和恩格斯虽然从理论上完成了社会主义从乌托邦空想到科学的转变，但并不意味着一种实践上的完成。所以社会主义仍需漫长的探索和符合世情、国情的推进。

一大批合作化小说就发表于"公社"成立前后，这些文本给了中国人理想社会的美好和庄严的承诺，将那种乌托邦想象具象化了。最典型的例子是《三里湾》第二十五节画家老梁（其实就是赵树理）为三里湾画的三张画："现在的三里湾"、"明年的三里湾"、"社会主义时期的三里湾"：在第二张画里大水渠已贯通了三里湾，而第三张画中的情景最诱人，是一幅典型的现代国营农场景象。《山乡巨变》中也有一种"花园"式乡村的构想，其他合作化小说中都有类似的公共化想象。这些想象不外乎电灯、电话、汽车、铁牛、收割机、锄草器、方块田、大水渠、牛羊满圈、花果满山等物质硬件的现实化。而这些物质硬件的背后是一种更精神性的想象，那就是资源共享、人人平等、没有剥削、平均主义的太平世界。后来的人民公社从某种意义上实现了这种精神性的想象，但那些物质硬件直到"公社"解散也并没有在中国乡村中普遍兑现。而"公社"体制和观念的瓦解实际上是宣告了其乌托邦构想的超前性和空想性。

合作化小说在展开这种乌托邦想象时，也描绘了一种真实的小农理想，它以一种更使农民心动的图景消蚀前者。我们看到《山乡巨变》、《创业史》等小说中都描绘过富农、老中农和新中农砌新屋、粮满囤、猪满圈的小康生活图景。这也是贫农们神往的生活图景。与乌托邦式的承诺相比，这种情形可称为"实托邦"（practopia）。它是符合当时多数农民实际愿望的，也是土改之后的现实条件下可以实现的。而合作化小说中富农、中农甚至像范登高、郭

振山这样的乡村干部对合作化运动的抵制，对“实托邦”图景的恋护则可以说是一种“反乌托邦”（antiutopia）行为。他们所抵制的是乌托邦的空想，他们所恋护者却是一个实在的可行的个人先富起来的理想。他们的行为和愿望既出于小农经济思想的约束，也出于一种农民的生存理性。另外，合作化小说还影射了当时党内就存在的乌托邦和实托邦两种思路的矛盾。1951 年，围绕土改后中国农村是否要立即向社会主义过渡，党内尤其是毛泽东与农村工作部部长邓子恢发生激烈争论后，发动了对合作化过程中“小脚女人走路”倾向的批判，《山乡巨变》就塑造了“婆婆子”性格的干部李月辉的形象。

乌托邦想象和实托邦图景表现了合作化时期的两种构想社会生活的倾向，是合作化小说展开故事、形成主题、区分人物的两种背景性想象。写作者当年对它们的肯定或否定态度是十分明了的。今天，当我们从新的历史语境中去解读这些内容，似乎发现了一种相互消解的意义，这是导致合作化小说文本内部瓦解可能性的裂隙之一。

裂隙：国家意识形态/民间状态

乌托邦想象其实只是制度想象中关于未来的一部分，合作化小说却是整个制度系统观念的一种特殊阐释方式。因此，它不仅传导乌托邦想象的召唤力，更演示国家意识形态的现实缔造力。合作化小说的写作者首先是“国家干部”，其次才是写作者。对那场轰轰烈烈的合作化运动，他们几乎毫不怀疑其正确性。如，《山乡巨变》中有毛泽东《关于农业合作化问题》一文的演绎，《艳阳天》中有党对阶级斗争状态的分析，《创业史》卷首和卷中的毛主席语录也指定了柳青的叙事方向。因此，生活的本质为意识形态的光晕所遮掩，而公有制战胜私有制的“本质”被凸示出来。

在所有人物中，写作者最推崇并刻意去塑造的人物是正面人物，如《山乡巨变》中的刘雨生、《创业史》中的梁生宝、《艳阳天》中的萧长春等。而这些人物又需要有一个精神向导，于是又

有邓秀梅、王佑民、王治国等形象。加上反面人物和中间人物，便构成了所谓格雷玛斯“符号矩阵”，这就是多数合作化小说本文的意义结构。从这种意义结构中能更清楚更完整地看到国家意识形态的伟力。精神向导往往形象干瘪，但起到“帮手”的作用。故事主要在作为社会主义意识形态的代表的正面人物与作为反合作化的资本主义或封建主义意识形态的代表的反面人物之间展开。往往是正面人物在“帮手”的指导下，主动与反面人物较量，还争取或团结中间人物与之较量，最终建立或稳固公共化的经济基础并完成或巩固主流意识形态，从而完成整个文本的叙事。《山乡巨变》、《创业史》、《艳阳天》都具有这种意义结构。《三里湾》由于没有反面人物从而使“矩阵”缺了一角，因而意义结构稍有变化。

与这种叙事立场相悖的是对民间状态的描写。我们看到《创业史》的卷首除了题写了毛泽东语录，还题写着乡村的格言与民谚。《山乡巨变》进入主要冲突以后是由十几次党团会议支撑结构的，但在这些会议之间却是三里湾的青年恋情、婚姻矛盾和家庭纠纷。所以合作化小说中实际存在两种语话。正是由后一种语话呈现出来的民间状态带来小说的勃勃生机。那吸引我们进入的正是农民的日常琐细和恒常心态：他们对土地的深情、发家的渴望、忧郁和幽默、原始欲和性散漫，乃至吵嘴打架的场面。

更能体现民间性的是那些落后分子。他们其实是地道的民间人物甚至是江湖人物。写作者通常将这些人物推向历史的纵深地带或民间的幽暗地带。最典型的莫过于《创业史》中对王二直杠的描写。这个还留着清朝小辫的老人，朝代更迭改变不了他固执的性格和信念。“他是蛤蟆滩的死角，什么风也吹不动他。”在合作化小说中，这类人物多是中农、富农，也包括少数“翻得高”的乡村干部和贫农。他们对空想社会主义没有兴趣，他们追求一个实在的目标：创一份自己的家业。如，王二直杠不管什么社会主义不社会主义，他的主义是吃饱和体面；郭世富也不管什么单干还是互助，他的哲学是“红牛黑牛，能曳犁的，都是好牛”。他们往往是乡间的能人，他们的主导性格却是《山乡巨变》中所谓的“发财人”、“咬金人”。但由于并没有西方资本主义私有者权利观念，他们只

能算是准"经济人"或准私者，是小农经济意义上的私者，甚至是带有动物自私性的私者。据考证，汉语的"私"在金文中为生殖器之形。而英文的"private"源于拉丁文，有"私有的"、"非官方的"、"民间的"等含义。中国乡村语境中的私者是否兼备中西意义呢？如果是，说明他们既具有生存本能也具有生存理性（日后中国农村的大变革，实际肇始于这样的"私"者）。那么在合作化小说中他们既是被批判者（因为自私）、又是批判者（因为他们以求实精神否定了空想）；他们既是盲视者，又是洞见者。当写作者真实地描写了他们，他们就会因为具有民间性、生存欲、历史感而成为这类小说中最有艺术魅力的形象系列。

裂隙：浪漫主义法规/现实主义成规

合作化是一场政治——经济浪漫主义运动。它的浪漫性是形构合作化小说浪漫性的前提。合作化小说大多（除《三里湾》等少数作品）写于或改写于"两结合"叙事法规出台以后，无疑又深受这种本质上是浪漫主义的叙事法规的影响。所以合作化小说最终被悬搁在双重浪漫之上。这种强烈的浪漫性表现在诸多方面。如，按照这种浪漫叙事法规，合作化小说的叙事套路往往是公有化势力经过斗争战胜私有化势力，或者落后者经过教育而后觉悟并转变。最后所有矛盾都获得清一色的浪漫解决，合作化高奏凯歌，进入革命性的大团圆结局。又如正面形象的理想化甚至神化描写。正面人物尤其是核心人物在被意识形态纯政（正）化的同时也被理想化了。刘雨生、王金生、梁生宝一族常常是权威性人物从而成为先进阶级的典范、政治伦理的标尺。而《艳阳天》中的萧长春则更近乎神了。他驾驶着东山坞农业社一驾马车，浑身笼罩着神的光辉。作品多次叙述他身上发着耀眼的"光"，好人为他的光所照亮，坏蛋躲避他的光。他还是女性环绕的中心，但他不像刘雨生、梁生宝那样在女性面前还有点儿不能自持，他完全能够以神性驾驭肉身的本能与情感。这些当代乡村英雄，在写作者的理想化叙述中，也在他们自身的豪言壮语中完成了其形象的形构。他们无疑具有现实的

原型，更经由了写作时夸张性的省略与强调。浪漫主义的叙事优势使合作化小说无法把握人生的本真而走向浮表、左倾和伪性，丰富的人被抽象为单面人，复杂的关系被简化为阶级关系，最终成为一种缺乏批判性和穿透力的文本。它们只摹写了政策层面的真实，超逸了真正现实主义的叙事成规，走进了营养不良的革命性想象，具有了童话和神话写作的品性。由于浪漫叙事的遮蔽，合作化小说对许多细节性内容都无法进行历史的动态的真实的叙述。如新中农的出现，往往被叙述为他们想当地主的结果，或是新的两极分化的开始。而按照俄国民粹主义理论家 A. 恰亚诺夫的理论，可能会是另一种结论。他认为一对夫妇成家之初没有子女而父母尚有劳动能力时，家中无纯粹消费人口，故经济状态最好。以后随着未成年子女增加，父母衰老而渐趋衰落。至老人去世、子女成年完成一个循环，经济又从颓境中复苏。如此贫而富，富而贫，周期性循环不已。这种循环理论适用于小农经济社会[1]。用这种理论解释新中农的出现也许更合情理，更合实际，而合作化小说并未叙述这种基本事实。

另一方面，在合作化小说中，现实主义的叙事成规也在起作用。上述所谓对实托邦图景的向往已表现了农民的真实想象；对民间状态的叙述已呈示了一种民俗或文化逼真；对落后人物的刻画已再现了农民的真实姿态。更主要的是在合作化运动的堂皇叙事中透露了许多消解性的现实主义信息。一位批评家在 1961 年批评《山乡巨变》时说作品把“合作化过程中错综复杂的矛盾斗争、两条道路的斗争、新旧意识的斗争和敌我的斗争都写到了”，但不足之处是“写得比较表面化、简单化一些”。又说作品中“合作化运动，深入串连、发动群众、申请入社、合作社成立、与单干户竞赛获得胜利、合作社进一步巩固和发展等一系列过程都写到了”，但不足之处是“没有充分写出农村中基本群众（贫农和下中农）对农业合作化如饥似渴的要求”，“全心全意为集体事业奋斗到底的革命精神”，仿佛合作化运动这场社会主义革命“只是自上而下、自外而内地带进这个平静的山乡”。[2]今天看来，这“不足”之处恰恰是其厚实之处，恰恰是现实主义成规对堂皇叙事的消蚀。它透

示了轰轰烈烈的虚假真实背后的确凿真实。实际上，正如薄一波所说，土改之后“真正具有互助合作积极性的人当时为数并不很多，而相当多的农民都愿意先把自己的一份地种好”。[3]或者说当时的农民有两种积极性：一是个体经济积极性，一是集体经济积极性。劳力足、农具好的农民都喜欢单干的，不具备独立生产能力的农民主要也是想通过积极地参加互助合作以便发展自己之后再单干的。所以前一种积极性是主要的，后一种积极性不过是一种假象或手段。周立波本想写好前一种积极性，结果将后一种积极性写好，这也许是现实主义的小小胜利吧！

即便是那位批评家认为写得“比较准确”的合作化运动过程和重要方面，也非铁板一块。互助组或农业社与单干户竞赛的故事是合作化小说常有的构件，《山乡巨变》下集重写这种故事，《三里湾》、《创业史》也有类似情节。最终都以单干户的彻底失败、互助组或农业社的全面获胜而结束。但作者也无意中透露了这种竞赛的不平等。胜方固然人多力量大，但往往得到政府的财务资助或购买化肥等物资的优惠权。单干户是走资本主义路线，自然不能享受这种社会主义优越性。这说明合作化的胜利，并非仅仅是互助合作的结果，它的重要助力是政府运用了经济杠杆。《山乡巨变》还写到了邓秀梅挨家挨户做工作为完成人社指标而奔波，盛淑君等起早贪黑贴标语、喊广播动员农民人社等情节，这又突出了宣传的威力、政治的攻势和行政的干涉等加快合作化的途径。它使农民产生感恩心和恐资感从而产生人社积极性。这些真实的细节描写也都客观上加大合作化小说文本的内在裂隙。

弥合裂隙

以上分析，让我们看到了合作化小说内部的几种主要裂隙。由这些裂隙，我们也许会看到小说中有两种声音在相互争执，两种结构（显、潜）相互解构。由此，可以说这些小说并未完全奔向叙事的伟大目标或写作者的臆想目标。由此，还会推论出写作者的深谋远虑和强烈的内心冲突。如果是这样，那仅仅是“分”析，而

不是“通”析；那仅仅看到了局部，而没有看到整体；那只作了“过度诠释”，而未经“阐释之循环”。那是一种既不察本文的整体语境也忽视本文的历史语境的盲人摸象式批评。实际上，这些写作者意念之坚执、倾向之明确是贯串整个写作过程的。我们所说的这些裂隙只不过是合作化胜利凯歌中的小小变奏，不过是小说叙事时的一种对比和差别，不过是情节行进中的障碍描写。它们虽然具有解构文本的可能性，但还不足以颠覆整个文本。

合作化小说实际上是呈现了一种圆满与自足。因为写作者利用改写、修改和矫正等叙事弥合了这些裂隙。如在我们所谓的第一种裂隙中，为了把农民从实托邦想象的迷雾中导引出来，将乌托邦想象指定为他们应（仅）有的想象。因而把农民发家的梦想改写成剥削思想的表现，把致富的现实可能性改叙成私有现象的征兆，中农们的小康生活景象则被改画成阴暗的图景。而在《创业史》（第一部）这样的小说中，写作者甚至通过对文本的反复修改完成这种改写。《创业史》从1954年至1960年“四易其稿”才完成，而1977年的新版本又作了重要修改。所谓“重要修改”是将初版中的郭振山和改霞改写为刘少奇路线的代表，为的是批判刘少奇等人散布的“确保私有财产”、“错误的、危险的空想的农业社会主义思想”等观点。这些改写批判了实托邦的错误想象，强调了乌托邦的正确想象；贬抑了农民的私人想象，突出了国家的公共想象。这些改写的目的不在突出裂隙，而在弥合裂隙，当然是往“左”的方向弥合。

这种改写其实是在“改错”，是借“错”以显示“对”的叙述策略。另一种弥合裂隙的策略是矫正叙述。它是按照国家意识形态的尺度、准则去矫正农民的自发状态和自私行为。结果合作化被叙述为唯一正确的必然的行动，自发的自私的创业思想和行为最终都得以矫正。在浩然的作品中，矫正叙述表现得更为自觉，他自称他的作品为“正剧”。叶嘉莹评价说：“我以为他所说的‘正剧’，可能是在他所写的小说中，虽然也充满了悲欢善恶的人生诸相，然而在他的叙写中却总要表现一种他所认为属于‘正’的精神和品格，支持和贯彻在作品之内，隐然给人一种信心和力量。”[4]《艳阳

天》就是这样一种“正剧”式的文本。这种矫正叙述在合作化小说中，更主要表现为对中间人物和落后人物的矫正上。这些人物的出现除了以他们不“正”的行为和思想去衬托正面人物的“正”之外，主要是留待主流意识形态去启蒙和改造的。因此他们身上的民间性、中间性并不能保持到本文的结束，他们多数最终都会以认输或转变的方式成为“正”的人物，他们原本具有的性格生机最后都消融在合作化胜利的欢乐场景之中。而《创业史》中王瞎子那样的拒绝矫正的人物，只能让他死掉，“他”者是不能始终存在的。所以“矫正”其实是“矫政”，即将不合政策的人与事矫正到符合政策的层面上来。

裂隙的弥合，使合作化小说获得了政治内涵的圆满表达。应具的“本文悖谬（罗兰·巴特语）被修正为唯一的正确；本有的“杂语共生”（巴赫金语）被规范为宏大的政治话语；象喻的多样义性也被指实为单义；隐显结构的抵牾被整合为合“理”的结局。这使那些本可以突出裂隙以造成思想和审美张力的文本变成浅白的社会分析文本。这种文本具有明确的现实指涉，它形构的是等同于现实的社会政治——经济秩序。由于这些裂隙的弥合，从裂隙进入拓展出更深的思想意蕴和更广阔的艺术阐释空间的可能性最后也被写作者泯灭了。此外，如上所述，合作化小说的“正剧”特点只表现为一种矫正叙述。它有的只是一种普通意义上的苦与乐、悲与喜的掺和，但它的意义只在“忆苦思甜”，而不是美学意义上的悲剧与喜剧的交融。写作者也并没有抓住这种增加思想力度和美学蕴涵的可能性。合作化小说中几乎没有真正意义上的悲剧或喜剧。实际上，写于1958年以后的那一部分合作化小说既有可能向悲剧方向发展，写出加速推进合作化导致的悲剧事件，写出美好的乌托邦愿望与这种愿望的暂时不可能实现之间的悲剧冲突。这样也许会产生更厚重的文本。也有可能是喜剧走向，表现出一种堂吉诃德精神，这也将是一种更深沉的写作。

总之，合作化小说没有抓住向伟大作品转变的可能性。它诠释了政策的意图，却无视文本传世的秘密。它抓住并教育了一时的读者，却放过并怠慢了历时的读者。它封闭了自身而不是向人类经验

作全景式的开放。它有太实的指涉而不能让读者进行自由的审美调节。合作化小说呈现了某种美学生机，最终却留下一种美学遗憾！

注释

[1]参见秦晖、苏文：《田园诗与狂想曲》，中央编译出版社 1996 年版。

[2]黄秋耘：《〈山乡巨变〉琐谈》，《文艺报》1961 年第 2 期。

[3]薄一波：《若干重大决策与事件的回顾》（上卷），中央党校出版社 1991 年版。

[4]叶嘉莹：《浩然的“正剧”意识》，《浩然研究专集》，百花文艺出版社 1994 年版。

（原载于《文学评论》2000 年专号，台湾《中国现代文学季刊》第 6 期转载）




四



沈从文的湘西小说与道家艺术精神

陈国恩

道家在养性方面的最高境界是“与道冥符”，合乎天然。这种修养观念是以道的客观存在为前提的。道为万物本源，外在于心而又如恍如惚。人要与之冥符，就必须“心斋”、“坐忘”，做到“无己”。一旦否认了道的客观属性，割断“己”与“道”的联系，意识也就回到自心，从而转到了禅宗佛教的境界。悟道（见性）方式上的这种差别，反映到艺术创作中，就导致道家艺术精神有别于禅宗艺术精神，即它强调心游于物，随物赋形，想象指向心外之道，“以人入天”，把自我消融在自然中。沈从文的创作，尤其是他的湘西题材小说在风格上就充分地体现了道家艺术精神的这一特点。

一　向远景凝眸

沈从文的创作心态是外倾的，即他的想象没有封闭于“自心”，而是与心外的参照系相联系，反映了道家“定乎内外之分”的思维方式，可谓“外师造化”[1]。造化，体现的是道家的观点，它是指自然，而不同于通常所说的现实。“道”是绝对化的精神实体，“自然”是道的载体。所以，“外师造化”与一般的写实有区别，它是以一种特殊的方式来表达理想。

沈从文湘西小说的特点是题材取自生活，形式是朴素的。以人

物为例，凡是体现了沈从文理想的生命形态，翠翠、三三、夭夭、阿黑、老船夫、傩送等人，都具有人间性。尤其是写那些小女儿性情上的天真纯粹处，他并不忽略女性所特有的美。这表明，沈从文创作时更多地顾及了心外的生活样式，他力求把印象中的生命处置到一个美的形式中去，而事实上又并没有因此妨碍他在这些故事中宣泄他个人长期受压抑的情感，展现他所神往而现实中往往其实并不存在的“优美、健康、自然而又不悖乎人性的人生形式”。这种情形，正是纯任自然的道家艺术精神的生动体现。

沈从文是写景的好手。他笔下的景观展现了造化所具有的那份素朴。而且在沈从文的观念中，“自然”具有一种神奇的功效，即映衬生命的原色，减少肉的成分，增加灵的气息。四狗和七妹子的姐姐在雨后斜阳的映照下，在四周繁密的虫声合鸣中，唱了一支生命历程中的青春小曲，这并不怎么惹眼，全由于大自然的单纯美化了年轻人的荒唐和近人情处（《雨后》)。《采蕨》、《夫妇》，也莫不是用懒懒的阳光、和煦的春风把青年男女处置到忘情的境界里去。在那样一种自然怀抱中，他们不做一点傻事，反而似乎成了一种罪过。这从根本上说，是因为沈从文坚持自然人性的观点，把这些人都当做自然的一部分来写，人与自然已经融为一体。

不过，“天人合一”永远只能是一种理想。是非起于有别，不平源于差异，道家的“定乎内外之分”，已经埋下了爱憎的种子。沈从文的创作也体现了这一规律。表面看，他写的湘西是一片田园风光，但仔细回味，田园风光里浸透了隐忧甚至悲哀。《阿黑小史》写长辈们用宽厚慈祥的目光，含笑注视着阿黑和五明说一些蠢得不能再蠢的话，做一些傻得不能再傻的事，一切皆笼罩在温暖和谐的氛围中。可到头来，五明成了癫子，阿黑不见了，昔日热闹欢乐的油坊颓败得如同《聊斋》中鬼魂出没的荒庙。这一切是如何发生的？作者没有交待，其实也无须交待，他原不过是要表现人事的无常和命运的难以抗拒罢了。沈从文擅长把童年记忆中的琐事，如逃学、游泳、撒谎、赌博、打架、被老师打手心、被大哥拧着耳朵从河边捉回家去……写得饶有趣味。但从这些童年的趣事中他同样会突然流露出很伤心的情绪来。

沈从文常常觉得冥冥之中有一只无形的巨手在播弄人，阴差阳错，造成诸多人事哀乐。这在一定程度上就是他的道家观点的表现。庄子《达生》篇云："不知吾所以然而然，命也。"《德充符》又曰："死生存亡，穷达贫富，贤与不肖，毁誉、饥渴、寒暑，是事之变，命之行也。"这是说生命存亡、事业穷达、品性好坏乃至饥渴寒暑的交替变化都是无可奈何的命之演化；人对此唯有"安之若命"。沈从文当然没有庄子那么消极，他总是用抒情的暖和的色调把人生的悲剧性包裹起来，使之化成淡淡的哀愁，像黄昏落照那样美丽而忧郁。比如《边城》，命运难以抗拒，幼小的生命失去了呵护，可杨马兵，这个翠翠母亲昔日的情人取代了爷爷的位置，负起了保护孤儿的责任，而离家出走的二佬也还有回来的可能，让翠翠在等待中有一丝暖意。《卒伍》，虽说团长不许其女儿再喊"我""四哥"了，可莲姑以她孩子的纯真声明"四哥，我不信他们的话"多少让人感到在世态炎凉、人情淡薄中还有一点童心的可爱。总之，沈从文表现的是隐忧而非剧痛。这也许符合儒家"哀而不伤"的诗教传统，但肯定不违背道家"致虚极、守静笃"的人生信条。因为沈从文竭力平息心中的激情，向远景凝眸，对人生悲剧取了一种保持适当距离的姿态，说明他是在朝着道家因顺自然的修养境界看齐的。

沈从文的这种情怀，追究起来，包含了两方面的内容，一是个人的悲哀，二是人类的爱心。悲哀起于心与物、人与天的分别和对立，让他感受到生命的脆弱和命运的无常。爱心则以"忘我"的方式调和了心物、人天的矛盾，弥合了心灵的创痛。他在《卒伍》里写道："娘你所给我的爱，我却已经把它扩大到爱人类上面去了。我能从你这不需要报酬的慈爱中认识了人生是怎样可怜可悯，我已经学到母亲的方法来爱世界了。"忘我地去爱人类，爱世界，也就是"以人入天"，使人能在失败的事情上不固执，拿得起放得下，悲痛也就由此减轻了它的分量。不过，当 14 岁的"我"说着这些话的时候，他眼中一定是盈满泪水的，因为那是一种非常顽强而又实在无可奈何的心境！

二　自然人性之塔

沈从文有意要来宣传他“乡下人”的义利取舍的观点，因而较多地参与了现实生活的进程。但他这种参与，跟儒家的入世精神相去甚远，即他不是站在政治的立场寻找社会问题的合理解决，而是从疏远现实而亲近自然的立场上为现代文明病开出了一副清凉、去火的药剂。他既为“现象”所倾心，又不想明白其中的“道理”；既不缺少德性的美，“责任的愉快”，可又“和普遍社会总是不合”，因而要反对社会的“一般标准”，[2]这种“乡下人”的人生观，很明显又是带有道家色彩的。沈从文特别推崇的自然人性，正是他这种人生观的重要组成部分。

通观沈从文的湘西小说，他所勾勒的自然人性系统呈现了一个金字塔的形状。处在塔尖的是纯情少女翠翠、三三、夭夭等，她们代表圣洁的美，透着神性。第二层是老船夫、傩送、杨马兵，他们在沈从文心目中，具有道德典范的意义，是他所神往的淳厚民风和正直素朴的人格的主要载体。阿黑、五明(《阿黑小史》)，四狗、“阿姐”(《雨后》)等，处在第三层。这些人不及翠翠们清纯，可也是自然的儿女，而且大自然美化了他们的情欲，把他们的心灵提升到了一个纯朴的境界。

第四层是会明(《会明》)、老司务长(《灯》)等。这些人有《边城》里老船夫的朴素，可命运已把他们安置到一个更为平凡的环境里去了。《从文自传》中的那个老战兵滕师傅，也属于这类人物。在火枪大炮的时代，他教预备兵的是翻筋斗、打藤牌、舞长肖、耍齐眉棍，可他又“样样来得，并且无一事不精明在行，你要骗他不成，你要打他你打不过他。最难得处就是他比谁都和气，比谁都公道”。这些人看去皆已过时，甚至显得滑稽可笑，但他们信守自己的本分，潇洒自在，光明磊落，在这平庸呆愚处保留了一份人性的古朴和民风的淳厚。

第五层是顺顺、天保等。他们不失美好品性，如重情守诺、仗义疏财、公平讲理，可他们已从自然状态进到了商业化的小镇。顺

顺是水码头上的头面人物，身份与老船夫有高下之别，他的关心常常使后者感到不安。天保虽不缺少弟弟的真诚和善良，可他不如傩送纯洁。他爱翠翠，可在爱情里掺了点世俗的计较，表明他的身心已离开了自然的母体。这是一群介于都市与乡村之间的人物，他们保留着乡村的传统，但已受到现代商业文明的熏陶。

第六层是水手柏子（们）与跟他相好的妓女（们）。柏子在江上辛苦一个月，挣来的钱和积蓄的精力一夜工夫花在女人身上，从不曾要人怜悯，也不知道可怜自己，反而觉得这还"合算"，不仅抵了打牌输钱的损失，还把下一个月的快乐预支了（《柏子》）。而那些做"生意"的妓女也自有她们的"德性"：不相熟的，先交钱再关门，人既相熟，钱便在可有可无之间。风俗所系，她们的心灵与肉体似乎奇迹般地分开——生意尽管做，低贱的生涯并不辱没其心灵的纯洁。

这六类人物构建了一个金字塔型的人性系统。越靠近塔底，人数越多，也越接近平凡的底层社会。对这些人物，沈从文的感情是有细微差异的。他觉得最宜相处的是处于第四层的人物，他说："我总是梦到坐一只小船，在船上打点小牌，骂骂野话，过着兵士的日子。我喜欢同'会明'那种人抬一箩米到溪里去淘，我极其高兴把一支笔画出那乡村典型的脸同心。"[3]这是因为他在这群人中不仅可以获得关怀和爱护，而且可以得到平等和自尊。越往上越具神性，他也越怀着虔诚感动的心情。越往下则越显示出他"乡下人"的固执，因为在他看来，顺顺、天保在人格上当然地远远高出都市里"要礼节不要真实，要常识不要智慧"的精明人，而那些水手和妓女与都市中把爱情当做商品的男女相比，与心存邪念却猥琐得没有勇气、或背地里偷鸡摸狗表面上装得一本正经的"文明人"相比，也见出他们品性上的直率、真诚和高贵。其实，这个"金字塔"正是在与都市文明的对照中才形成它的整一性的，而一旦成为一个系统，其内在的层次在沈从文看来已失去了高下的区别。如果硬要定出尊卑高下，反见出这人采取了"城里人"的观点，与他"乡下人"的本意相违拗了。

李健吾曾称赞《边城》："细致，然而绝不琐碎；真实，然而

绝不教训；风韵，然而绝不弄姿；美丽，然而绝不做作。这不是一个大东西，然而这是一颗千古不磨的珠玉。在现代大都市病了的男女，我保险这是一副可口的良药。"[4]这一语道着了沈从文的高明处。高明就高明在他"不教训"，却无时无刻不在"教训"——通过乡村与都市的对照，"宣扬"着他自己的价值观和人生哲学。这一份"乡下人"的固执顽强，又是他"无为而无不为"的道家精神的体现。"无为"是因循自然，可已包含了"无不为"的目的；"无不为"是所要达到的目的，可这一目的却是为使社会和人生合乎自然之道，包含着更高的目的，因而它又转化为手段。"无为"与"无不为"互相包含，两者都是目的，又都是手段，难以分割。沈从文怀着这样的精神，已经表明他决不是一个唯美主义者。他对文艺有很强的"功利"考量，只是这不表现在政治上，而是企图用道家式的理想来重铸民族的德性，就像他自己说的："美丽、清洁、智慧，以及对全人类幸福的幻影，皆永远觉得是一种德性，也因此永远使我对它崇拜和倾心。这点情绪同宗教情绪完全一样。这点情绪促我来写作，不断的写作，没有厌倦，只因为我将在各个作品各种形式里，表现我对于这个道德的努力。"[5]

三　"童心"、"生命"和"神性"

沈从文的艺术观中有三个极重要的范畴："童心"、"生命"和"神性"。

他不仅透过岁月的距离，在回想中把自己童年的种种"劣迹"诗化，让人读来哑然失笑，拍案叫绝，而且用童心透视真善美的生命形式，写就了他最为优秀的篇章。翠翠的可爱，一个重要原因，就是她有颗纯净的童心。她受到"冒犯"骂傩送："悖时砍脑壳的！"骂得二佬很开心。她拉着摆渡客衣角说："不许走！不许走！"要别人收回钱去，引来了一阵欢笑。尤其是她对爷爷的依恋："我要坐船下桃源县过洞庭湖，让爷爷满城打锣去叫我，点了灯笼火把去找我。"她放肆的设想离开爷爷让爷爷团团转，实在是由于离不开爷爷。她从爷爷坚定不移的回答中，认定了自己对爷爷

的意义，“俨然极认真的想了一下，就说：‘爷爷，我一定不走。’”清冷的碧溪嘴，白塔，渡船，黄狗，祖孙俩相依为命，若说是爷爷的慈爱给了翠翠安全感，那么必是翠翠的乖巧、明慧和天真给了风烛残年的爷爷以人生的意义和活下去的勇气。这一切成全了碧溪嘴，使它成了人们心中的一方净土、一块圣地。

沈从文笔下的少女几乎都具有这种品性。10 岁的三三看到不相熟的人来她家坝前钓鱼，总说：“不行，这鱼是我家潭里养的。”她的意思是碾坊既是她家的，游到这里来的鱼也成了她家的。母亲喊三三，“三三一面走回来，一面就自己轻轻地说：‘三三不回来了！’”为什么说不回来，不回来又到哪里去，她并不曾认真想过，只是孩子气的依恋罢了(《三三》)。

沈从文写童心时见神来之笔，但他的童心世界又是忧郁的。那些清纯少女，如翠翠、三三，包括阿黑，都长在一个残缺的家庭，不是父母双亡，就是缺爹少娘。这与沈从文的趣味有关，他说：“美丽总使人忧愁，可是还受用”[6]。在他看来，凡美好的东西都不容易长存。在这种趣味的背后，显然是一颗忧郁的心灵。沈从文从小瘦弱，14 岁去当兵，过早地体验到了人生的辛酸和世态炎凉，气质偏向忧郁，是很自然的。这种气质缺少的是力度，但是从韧劲、同情心和感受力的发达方面得到了补偿。因而，当他孤独地徘徊于故都的街头，需要一方心灵的净土而向故乡的山水风情投去深情一瞥的时候，他的忧郁和企盼就包含在其中，融化在作品里了。这是说，残缺家庭的那种气氛符合他的心境，化成了他作品的情调。翠翠与爷爷，三三与她母亲，彼此对对方的意义，没有别的，就是生命；他们为了对方的生存而生存。那种排除了任何世俗得失考虑的纯净的情感，奇迹般地使一个个残缺而清贫的家庭充满了温馨。这种情调，正是体味着孤独、渴望着母爱般关照的沈从文所神往，而事实上也是他在这些作品里所刻意渲染的。

沈从文从不幸的家庭背景中来写童心，还有一个隐秘的动机，即为了突出童心在磨难中的美丽。家庭残缺了，生活那么清贫，可孩子依然单纯快乐。她们有了爷爷或妈妈，就可以无忧无虑地玩耍，不知不觉地成长。即使遭受了新的打击，如爷爷死了，但翠翠

还拥有她最最无价的财富，谁也夺不去的“未来”。童心，这时就成了纯洁和希望的象征。

不过，沈从文心目中的童心，意义还不啻这些。他说：“所有故事都从同一土壤中培养成长，这土壤别名‘童心’。一个民族缺少童心时，即无宗教信仰，无文学艺术，无科学思想，无燃烧情感证实真理的勇气和诚心。童心在人类生命中消失时，一切意义即全部失去其意义，历史文化即转入停顿，死灭，回复中古时代的黑暗和愚蠢，进而形成一个较长时期的蒙昧和残暴，使人类倒退回复吃人肉的状态中去。”[7]他如此强调“童心”的重要，显然是想用“童心”把人们引导到充满爱心、超越了功利得失和贫富等级的理想社会中去。以此反观现实，沈从文就不免要发出无奈的喟叹：“共同缺少的，是一种广博伟大悲悯真诚的爱，用童心重现童心。而当前个人过多的，却是企图用抽象重铸抽象，那种无结果的冒险。社会过多的，却是企图由事实继续事实，那种无情感的世故。”[8]

“生命”，是沈从文所遵循的又一个价值准则。“对于一切自然景物，到我单独默会它们本身的存在和宇宙微妙关系时，也无一不感觉到生命的庄严。”[9]生命是天地间的最高律令，自然景物因为能使人感觉到生命的庄严才显得美丽。当然，沈从文所崇尚的是一种自然状态中的生命，大致可分为两大类型。一类是优美的，如翠翠；另一类是有朝气、舒展粗犷的，通常超越了现代文明的道德。《旅店》中的女老板黑猫就属于后一类。黑猫年轻俊俏，丈夫死去三年，她独自在荒僻之地经营着旅店，不为任何人所诱惑。可是有一天，她突然起了一种不端方的欲望，需要一种圆满健全而带顽固性的攻击，一种蠢的变动和一场暴风雨后的休息。于是她主动暗示大鼻子旅客，生了一个“小黑猫”。沈从文把黑猫的举动看成是生命固有的权利；黑猫超越了金钱和文明社会的道则准则，是生命本身赋予了她这种行为以“善”的意义。

萧萧是个童养媳。她与花狗大的事情暴露后，按规矩或沉潭或发卖。伯父可怜她一条命，不主张沉潭。于是婆家人就养着她等买主来。办法既经商定，一家人照样过日子。“丈夫”舍不得“姐

姐”走，萧萧也不愿意离开，大家对为什么必须这样做全莫名其妙。第二年萧萧生下一个儿子，婆家把母子俩照顾得好好的，照规矩吃鸡补身体——“生下的既是儿子，萧萧不嫁别处了”（《萧萧》）。这也是凭生命自身的价值使萧萧免于被沉潭。总之，生命是美丽的，在生命的庄严美丽面前，假装的热情，虚伪的恋爱，谦卑谄媚装模作样动辄扬言要自杀这一切文明社会所发明的智慧和以金钱虚名为前提的婚姻，都失去了光彩。沈从文表示要用“自己的尺寸和分量，来证实生命的价值和意义”。[10]正是凭着这种独特的生命观，他来讴歌纯朴，抨击虚伪。

“神性”在沈从文心目中，是真善美的极致，是他理想的湘西社会和生命形式的最本质的属性。因而，关于“神性”的观点是他生命观的哲学基础。他说：“乡下人所想的，就正是把自己全个生命押到极危险的注上去，玩一个尽兴”[11]，“不管它是带咸味的海水，还是带苦味的人生，我要沉到底为止。这才像是生活，是生命。我需要的就是绝对的皈依，从皈依中见到神。”[12]这是说，不计较任何功利得失，让生命在自由奔放的燃烧中迸发出灿烂的光芒；或以固执的热情，疯狂的爱，火焰般地燃烧了自己后还把另一个也烧死；或凭着单纯的信仰，在人生的大海上扬帆远航，去证明那个彼岸的存在。这才是绝对的因顺自然，是神的境界，因而“神即自然”——他借人物之口说：“神的意义在我们这里只是‘自然’，一切生成的现象，不是人为的，由他来处置。他常常是合理的，宽容的，美的。人作不到的算是他所作，人作得的是人去作。人类更聪明一点，也永远不妨碍到他的权力。……我这里的神并无迷信，他不拒绝知识，他同科学无关。”不过沈从文又认为，神的“庄严与美丽，是需要某种条件的，这条件就是人生情感的素朴，观念的单纯，以及环境的牧歌性。神仰赖这种条件才能产生，才能增加人生的美丽。缺少了这些条件，神就灭亡。”[13]沈从文小说中一切具有神性的人生样式和生命形态，的确都是在牧歌的环境中固守着生命的纯真和美丽的。一旦世俗的观念侵人，在他看来，神就死亡。所以，他常不免发出叹息：“‘现代’二字已到了湘西”，“农村社会所保有那点正直素朴人情美，几乎快要消失无

余，代替而来的却是近二十年实际社会培养成功的一种唯实利庸俗人生观。敬鬼神畏天命的迷信固然已经被常识所摧毁，然而做人时的义利取舍是非辨别也随同泯灭了。"[14] 他的创作，可以说，主要就是为了抗议这一文明堕落的趋势，使人们在"当前"与"过去"的对照中，看出神性秩序的重建应该从何处着手。表现这一主题的有许多佳作，其中就有《豹子·媚金与那羊》。

关于《豹子·媚金与那羊》，读者多看重它所表达的命运观：本来美满的爱情由于不可捉摸的"偶然"——那只羊，酿成了流血的悲剧。但我以为，在"偶然"的背后，还有一个更高的原则，一个禁忌，那就是"神性"。豹子与媚金约定当星星出现时去宝石洞相会，可豹子为了寻找那只允诺给媚金的羔羊，反把约会的时间耽搁了，导致媚金以为他负心爽约，在绝望中自刎。豹子的举动看似悖乎常情，可那全是由于他把媚金视若神明，他对媚金的承诺于是成了对神的承诺，因而他非要找到一只世上最完美的纯白羔羊来表明他最神圣的爱不可，然而这又注定了这是一个没有结果的寻找过程，因此也是通向悲剧的过程。因为任何最完美的事物（羊）总是下一个，不可能在经验的范围内得到实证，所以事实上，豹子从寻找的那一刻起就已注定了他永远找不到那只足以象征他对媚金神圣的爱的羔羊，他必然会以失败告终。就在这无望的迷狂的寻找过程中，爱上升到了抽象的终极的位置，羊反而成了寻找的直接的具体目标；抽象与具体的两相分离，则是一个人的心灵的巨大分裂，是这分裂了的心灵发出的两种矛盾的声音相互的交锋，是它们煎熬人心的绝望的搏斗。豹子最终似乎找到了那只羊，它纯白如雪，正合心意，但"完美"是难的，那只小羊羔负了伤。为了"完美"，他命定要先给羊羔治伤，于是时间耽搁太久了，大错无法挽回地铸就了。人们可以说豹子着了魔，甚至发了疯，但正是在他这种如疯如癫的行为中，包含着他对媚金的无与伦比的爱。如果豹子听从老人的劝告随随便便找一只羊，或者他随意认为那便是一只合格的羊，他本来满可以摆脱心灵的煎熬，畅饮爱情的美酒，但如此一来，他得到的也就只是世俗的爱，不复拥有他所期望的那种神性了。神圣的东西，人不甘轻易下手，神圣的爱，人不会轻易表

白，因而神圣的爱总是折磨人的。翠翠的爱情搭进了爷爷的一条命，豹子和媚金为爱而命归黄泉，全因为他们的爱近乎“神”，很难在平凡的世界中存活。

豹子与媚金的悲剧初看是由于“偶然”，但只有进一步看到“偶然”背后的这种“必然”，明白这是他们为神圣的爱所付出的代价，才能体会到沈从文改写这个传说的良苦用心，那就是他要树立一座爱回到爱自身的永恒的丰碑，给世人一个警醒，一次震撼。就在作品中，他写道：“地方的好习惯是消灭了，民族的热情是下降了，女人也慢慢像中国女人，把爱情移到牛羊金钱虚名事上来了，爱情的地位显然是已经堕落，美的歌声与美的身体同样被其他物质战胜成为无用东西了。”正是相对于这样的世态人心，豹子与媚金的爱情才格外地呈现出神性的美丽。

总而言之，“童心”、“生命”、“神性”这三个范畴在沈从文的文学世界里原来都指向“自然”；豹子与媚金的悲剧以及其他不幸的故事，只意味着“回归自然”是难的。老子曰：“常德不离，复归于婴儿。”（《老子・二十八章》）又曰：“人法地，地法天，天法道，道发自然。”（《老子・二十五章》）庄子曰：“与天为徒”，“人谓之童子，是之谓与天为徒。”（《人间世》）这都是强调纯任自然为道德和审美的极致。沈从文推重童心的纯真，珍视生命的价值，认为“神即自然”，他的伦理观和审美趣味上这种回归自然、崇尚浑朴的倾向，就是他的创作浸透了道家艺术精神的重要表现。

四　禀赋、历练与人生智慧

沈从文回归自然的倾向，不能排除西方浪漫派的影响，但这种影响很小。他没有系统地受过现代教育，到北京时连新式标点也不会，那时的“师傅”只是一部《史记》和一本破旧的《圣经》，使他得以从中揣摩叙事抒情的基本知识。后来去京师图书馆，“不问新旧，凡看得懂的都翻翻”，这与其说是在系统学习，不如说他是在翻“社会”这部大书。[15]西方的影响既然不大，道家的影响就相对突出了。但仔细分析，他的道家观点也不是潜心研究所得，而

是他基于大自然潜移默化的熏陶所涵养成的一种气质禀赋而从自然中悟得、应付于人事方面的一种智慧。

沈从文从小是个贪玩的孩子。“我感情流动而不凝固，一派清波给予我的影响实在不小。我幼小时较美丽的生活，大部分都同水不能分离。我的学校可以说是在水边的。我认识美，学会思索，水对我有极大的关系”。“二十年后我‘不安于当前事务，却倾心于现世光色，对于一切成例与观念皆十分怀疑，却常常为人生远景而凝眸’，这分性格的形成，便应当溯源于小时在私塾中逃学习惯。”逃学被发觉，自然免不了受罚，但“我一面被处罚跪在房中的一隅，一面便记着各种事情，想象恰如生了一对翅膀，凭经验飞到各样动人事物上去。……我应感谢那种处罚，使我无法同自然接近时，给我一个练习想象的机会。”[16]这些自白清楚地表明，是大自然从小陶冶了他的性格，他的人生观和审美趣味倾向于道家的返璞归真，很大程度上是由于大自然的暗示。

同时，作为一个“乡下人”，他在北京的现实处境又促成了这种倾向的发展。他立志用一支笔养活自己，所面临的困难是可想而知的；他凭韧劲挺了过来，这韧劲就与他从小所谙熟的水性有关。老子曰：“天下莫柔弱于水，而攻坚强者莫之能胜。”（《老子·七十八章》）水固柔弱，但水滴石穿，能以柔克刚。沈从文那么钟情于水，这除了童年的记忆，恐怕主要就是由于他在水性中悟出了道家智慧而能用之于应付他所面临的现实挑战。他的性格温顺且又孤傲，温顺与孤傲的统一便是水性，即“尚柔”、“守雌”、“无为而无不为”的人生哲学。他后来表示：“明白偶然和感情将来在你生命中的种种，说不定还可以增加你一点忧患来临的容忍力——也就是新的道家思想”。[17]这分明就是他从自己坎坷人生中学来的智慧，是他带着苦笑的经验之谈。

需要指出的是，“道家思想”使沈从文在观念上陷入了历史进步与文明堕落的“二律背反”的困惑中，这使他的作品所包含的历史观和道德观呈现了错综复杂的关系。因而，评价他小说的得失，必须仔细掌握好分寸，关键是要从文学的特点出发。因为从政治的观点看去缺少现实意义的那种乌托邦理想，一旦放到文学的视

野中，往往具有了鼓舞人们为永恒的理想而奋斗的神奇魅力。正是在后一种意义上，沈从文用他那支富有表现力的笔描绘优美、健康而又不悖乎人性的生命形态，为人类“爱”字作一度恰如其分的说明，创造了一个“美”的标准，这一切有了净化人的心灵、陶冶人的情操的价值，正如他自己说的：“先生，你接近我这个作品，也许可以得到一点东西。不拘是什么，或一点忧愁，一点快乐，一点烦恼和惆怅，甚至于痛苦难堪，多少总得到一点点。……那不会使你堕落的！”[18]

注释

[1]“外师造化，中得心源”，语出张璪的《绘境》。《绘境》不传，仅此两句保留于张彦远的《历代名画记》。

[2]沈从文：《从文自传·女难》，《沈从文文集》第9卷，花城出版社1984年版，第179页。

[3]沈从文：《生命的沫·题记》，《沈从文文集》第11卷，花城出版社1984年版，第8页。

[4]李健吾：《〈边城〉——沈从文先生作》，《李健吾创作评论选集》，人民文学出版社1984年版，第447页。

[5]沈从文：《篱下集·题记》，《沈从文文集》第11卷，花城出版社1984年版，第34页。

[6]沈从文：《水云》，《沈从文文集》第10卷，花城出版社1984年版，第277页。

[7]沈从文：《青色魇·青》，《沈从文文集》第7卷，花城出版社1983年版，第248页。

[8]沈从文：《青色魇·黑》，《沈从文文集》第7卷，花城出版社1983年版，第258页。

[9]沈从文：《水云》，《沈从文文集》第10卷，花城出版社1984年版，第288页。

[10]沈从文：《水云》，《沈从文文集》第10卷，花城出版社1984年版，第266页。

[11]沈从文：《从文自传·一个大王》，《沈从文文集》第9卷，花城出版社1983

年版，第201页。
[12]沈从文：《水云》，《沈从文文集》第10卷，花城出版社1984年版，第266页。
[13]沈从文：《凤子》，《沈从文文集》第4卷，花城出版社1982年版，第347页。
[14]沈从文：《长河·题记》，《沈从文文集》第7卷，花城出版社1983年版，第2页。
[15]以上材料见于《从文自传》，《沈从文文集》第9卷，花城出版社1983年版。
[16]以上材料见于《从文自传》，《沈从文文集》第9卷，花城出版社1983年版，第109~112页。
[17]沈从文：《水云》，《沈从文文集》第10卷，花城出版社1984年版，第269页。
[18]沈从文：《从文小说习作选·代序》，《沈从文文集》第11卷，花城出版社1984年版，第45~46页。

（原载于《学习与探索》2002年第4期，《人民大学书报复印资料》2002年第12期转载）



北方文化的复兴

——当代文学的地缘文化研究

樊 星

北方文化在衰落吗？

北方——黄河流域，从来被认为是中华民族的发祥地。中国历史上最辉煌的几个朝代都建在北方——周、秦、汉、唐、宋……然而，也许是应了"有兴就有衰"的老话，近代以来，随着西方列强从沿海登陆，东南沿海地区成了现代化的前沿，而北方却显然落后了。对此，当代文化史家冯天瑜先生曾在《中华文化史》一书中做过评说："几千年来，中华文化的中心，大体沿着自东向西，继之又由西北而东南的方向转移。"[1]他还引述了明清之际思想家王夫之关于中国文化中心转移的总趋势是"由北而南"的论述，描绘出中国文化发展不平衡的壮阔图景，并进一步揭示出"近代科学、近代政治运动连同近代工商业在东南诸省兴起后，以锐不可当之势，向内地延伸、发展，形成由南而北、由东而西的运动方向，这与中国古代经济文化重心由北而南，由西而东的迁徙方向恰好相反"[2]的历史走势。

当代作家中，也有几位注意到了"北方文化的衰落"这一现象——

例如"寻根派"李杭育就曾在1985年将中国文化分成"规

范”文化和“规范之外”的文化两类。他认为，“中原文化便是中国文化之规范”，而“规范的、传统的‘根’，大都枯死了”；“我们民族文化之精华，更多地保留在中原规范之外”——那便是“绚丽多彩的楚文化”、“吴越的幽默、风骚、游戏鬼神和性意识的开放、坦荡”、“老庄的深邃”以及“各少数民族的文化”那“原始、古朴的风韵”……[3]这位浙江作家寻吴越文化之魂，意在张扬浪漫古魂、民间精魂，意在反“规范”、反“传统”。

又如北京作家张承志也曾在1989年发表的中篇小说《西省暗杀考》中记录下西省回民的叹息：“……以后的事，海边热闹多旱地消息少。……英雄志士轮到南方人里出；陕西迤西好像给人忘了，无声无息。”为什么复仇的口唤就是不来？为什么奇迹就是不肯降临？“人怎么不能如愿，养育的主啊……”于是，作家也浩叹道：“刚烈死了。情感死了。正义死了。时代已变，机缘已去。你这广阔无垠的西省大地，贵比千金的血性死了。”——这是一位理想主义者的悲鸣，一位热血男儿的浩叹。

再如陕西作家贾平凹，也在谈及《废都》的主题创意时说：“‘废都’两字最早起源于我对西安的认识。西安是历史名城，文化古都，但已在很早很早的时代里这里就不再成为国都了，作为西安人虽所处的城市早就败落，但潜意识里其曾是十三个王朝之都的自豪得意并未消尽，甚至更强烈，随着时代的前进，别的城市突飞猛进，西安在政治、军事、经济诸方面已无什么优势，这对西安人是一个悲哀，由此滋生出了一种自卑性的自尊，一种无奈的放达和一种尴尬的焦虑。西安这种古都——故都——废都的文化心态是极典型的……从某种意义上讲，西安人的心态也恰是中国人的心态。”[4]——一个“废”字，浸透了荒凉、颓唐、绝望的意味，也表达了贾平凹这位“对中国传统文化浸淫得比一般同龄人要多一点点”[5]的奇人对传统文化衰落的绝望之情。

如果说，南方作家李杭育宣告中原文化之根的枯死还可以看做是南方文化向北方文化的挑战，那么，北方作家张承志、贾平凹悲叹北方文化的衰落又意味着什么呢？——意味着直面文化的悲剧？意味着北方文化无力回应南方文化的挑战？

这只是问题的一面。让我们来看看问题的另一面：

北方在经济上是不如南方，但北方文化却并不因此而黯然失色。否则，我们该如何理解北方文化精神的一次次大放光芒？

1976年清明节，是北京民众自发掀起的“四五运动”率先敲响了极左暴政的丧钟；1977年底，是北京作家刘心武的小说《班主任》率先举起了“伤痕文学”的旗帜，复兴了批判现实主义的战斗传统；20世纪70年代末到20世纪80年代初“改革文学”的主将蒋子龙、张洁、柯云路、陈冲都是北方作家；20世纪80年代前半期的“先锋文学”的代表人物王蒙、马原、刘索拉、徐星、莫言、张承志、史铁生也是北方人；80年代的“寻根派”中，贾平凹、郑义、阿城、莫言也是北方人，其中，贾平凹赞美商州的淳朴民风、郑义讴歌老井村人的坚韧民魂、阿城谱写了平民百姓以柔克刚的风骨、莫言张扬高密东北乡的酒神精神，都极富凛然正气或生命激情，毫无颓败气息；80年代后期，“新写实”崛起，刘恒、刘震云、王朔等北京作家都是风云人物；90年代初，北京作家张承志、史铁生几乎同时发表了高扬人文精神的名篇《心灵史》、《我与地坛》，在文坛上再次鼓起了理想主义的风帆；陕西作家陈忠实、贾平凹、高建群、京夫、程海以各自的长篇小说《白鹿原》、《废都》、《最后一个匈奴》、《八里情仇》、《热爱命运》汇成了“陕军东征”的威武阵势，开20世纪90年代“长篇小说热”的先风；山东作家张炜接连发表了长篇小说《九月寓言》、《柏慧》、《家族》，讴歌民魂、批判现实、反思历史，每一部都产生了“轰动效应”，张炜也因此成为当代人文精神的重镇；另一位山东作家刘玉堂不断谱写着温馨的民风消解政治运动毒素的美好篇章，被公认是“新乡土文学”的一位主将；东北地区的三家当代文学评论刊物(《当代作家评论》、《文艺评论》、《文艺争鸣》)在当代文论界一直发挥着巨大的影响力，在文论不景气、文论刊物难办的当代文论界，创造了一个奇迹；东北作家马原、洪峰、阿成、迟子建、述平、刁斗也都显示出雄厚的创作实力和令人刮目相看的锐意求新求变的充沛活力……

匆匆一瞥，好不壮观！如此说来，又怎能过于武断地下“北

方文化已经衰落”的断言？

经济与文化的发展并不平衡的社会发展规律，早为人所共知。20世纪70年代末以来中国大陆思想解放个性自由的大潮汹涌，激活了当代人的生命热情。北方文化中源远流长的剧烈之魂、豪放之气、壮美之情也深深融人一代又一代北方人的血液中——在政治动荡的年代里，它异化为造神的狂热、党同伐异的偏狭；到了思想解放的岁月，它升华为生命的呐喊、创造的激情、慷慨的壮歌。

写到这儿，耳边又响起《黄河大合唱》那激动人心的旋律，响起20世纪80年代末歌坛“西北风”的高亢、炽烈的歌声，响起“京城摇滚人”生命呐喊激起的一阵阵热潮，响起亚运会开幕式上那响彻云天的北方鼓声……一切，都是北方豪情的见证，北方生命热情高扬的象征！

而当北方作家梁晓声在他那篇《龙年一九八八》的著名文章中还写下了“文学绝对地需要一种文化的传统和氛围来养育。深圳它太新了，你从广州人口中，很难听到‘中国’两个字”，“我预测广州将越来越香港化”这样一些警世的句子时，当北方作家张承志在他的小说《胡涂乱抹》（尽管此篇发表于1985年，早于《西省暗杀考》四年）中讴歌“伟大的北京城，伟大的中国年轻人，其伟大的原因就在于他们也渴望一场胡涂乱抹。他们讨厌公允和平庸……北京真是座奇异的城。它不会永远忍受庸俗，它常常在不觉之间就掀起一股热情的风，养育出一群活泼的儿女”时，他们都显示出了北方的自尊和北方的豪情。

是的，北方自有北方的豪情。——它不会被时光销蚀，不会被柔情化解，它是民族精魂的命脉所系，是人文精神的根系所在；它还是人类自由精神的象征，是人不甘平庸、不堪沉沦、不甘异化的血性的证明。

北方：苦难成全了坚忍

北方的自然条件比南方严酷。中国历代的战乱又主要集中在北方。因此，北方比南方多苦多难。苦难消磨了多少生命热情，同时

又砥砺出多少英雄豪气！1979年，在控诉极左暴政的怒潮中，河南作家李凖发表了风格淳厚的长篇小说《黄河东流去》，志在“重新估量一下我们这个民族赖以生存和延续的生命力量——多少年来，我在生活中发掘着一种东西，那就是什么精神支持着我们这个伟大民族的延续和发展？……最基层的广大劳动人民，他们身上的道德、品质、伦理、爱情、智慧和创造力，是如此光辉灿烂。这是五千年文化的结晶，这是我们古老祖国的生命活力，这是我们民族赖以生存和发展的精神支柱”[6]——这一番话，在一片悲凉之雾中呼唤出一轮红日：它放射出“文化寻根”的最早曙光，也发散着在“信仰危机”的寒雾中“重建人文精神”的热能。顽强的生命意志，真挚的伦理柔情，机智的生存策略，是黄泛区人民抗御天灾人祸的立足基石。

在北方，有很多这样的生命礼赞、文化颂歌——贾平凹的《商州初录》、《鸡窝洼的人家》、《天狗》是淳朴民风的赞美诗；路遥的《平凡的世界》是朴实民魂的颂歌；矫健的《河魂》塑造了一群忍受着苦难又抗拒着苦难的胶东人，在反思历史的悲剧时别开生面地发现：“人类竟这般地奇妙，一代一代的人被一种看不见的东西联系起来，无论时代如何变化，文化教养如何差异，它总是潜伏在人的心灵里，暗中规定着你的行为。家族就是这样组成的，村庄就是这样组成的，民族也是这样组成的”；郑义的《老井》也塑造了一群忍受着苦难（缺水）又抗拒着苦难（打井）的山西人，“纵然万般缺水，但老井人绝不背井离乡”，打井“打到十八层地狱，我顶上一颗人头”——这又是怎样的民风民魂！还有张承志《心灵史》中那些“可以活在穷乡僻壤可以一贫如洗，却坚持一个心灵世界的人道精神”，“如一片岩石森林般的人民”；还有苗长水笔下那些“至真至诚，情感笃深”的沂蒙山人(《犁越芳冢》)，他们忍受了多少苦难，却一直保持了朴实、厚道、仁义的古风……许多动人的故事，都使人想到那句古话：“艰难困苦，玉汝于成”。

面对那些在苦难中沉沦的人们，许多作家写下了“哀其不幸，怒其不争”的力作，而面对这些在苦难中抗争的人们，作家们唱出了一曲曲崇敬、赞美的歌：坚忍不是麻木，不是懦弱——

有时，坚忍显示为一种刚强："关天关地一个人来到世上，就得刚强地活下去！天不转地转，山不转路转，光景总有转变的时候。""我们穷人家老坟里不长弯腰树，就是磨扇压在身上也不会弯腰。……我这个人是苦水里泡大的，是经过九蒸九晒的人，什么苦也吃过，什么罪也受过，什么心也操过，什么气也装过！"（《黄河东流去》中李麦的话）——其中有古老民族生命崇拜的遗风，有对命运轮回的乐观解释，还有"曾经沧海难为水"的豪放气概。中国人历来崇拜经历过大风大浪的英雄，崇拜"卧薪尝胆"、忍辱负重的壮士，也许正是出于一种"苦难崇拜"的文化心态？

有时，坚忍升华为一种豁达：中国人多信"知足常乐"，会"苦中作乐"。阿城在《棋王》中写道："我们这种人，没有什么忧，顶多有些不痛快。何以解不痛快，惟有象棋。""一下棋，就什么都忘了。呆在棋里舒服。""不做俗人，哪儿会知道这般乐趣？家破人亡，平了头每日荷锄，却自有真人生在里面，识到了，即是幸，即是福。"——连"家破人亡"、"每日荷锄"都不怕，还有什么能奈他何？以豁达化解忧患，以淡泊轻视苦难：这是道家文化的精髓所在。有了这样的胸怀，就能以柔克刚。

有时，坚忍还养育了美。史铁生在《我的遥远的清平湾》中记述了这样的人生体验："'老汉的日子熬煎咧，人愁了才唱得好山歌。'确实，陕北的民歌多半都有一种忧伤的调子。但是，一唱起来，人就快活了。"到了《插队的故事》，史铁生再次写到了陕北民歌："不过像全力挣扎中的呼喊，不过像疲劳寂寞时的长叹。……歌声在天地间飘荡，沉重得像要把人间捧入天堂。其中有顽强也有祈望，顽强唱给自己，祈望是对着苍天。"张承志也在《黑骏马》的开篇讲述了"蒙古民歌的起源"——"天地之间，古来只有这片被严寒酷暑轮番改造了无数个世纪的一派青草……在骑手们心底积压太久的那丝心绪，已经悄然上升。它徘徊着，化成一种旋律，一种抒发不尽、描写不完，而又简朴不过的滋味，一种独特的灵性。……那些沉默了太久的骑马人，不觉之间在这灵性的催动和包围中哼起来了：他们开始诉说自己的心事，卸下心灵的重荷。"——悠扬的陕北民歌、高亢悲怆的蒙古民歌凭什么叩人心

弦？凭对苦涩人生的感悟，也凭化苦涩为抒情的人生的灵性。因此，民歌也成了超越苦难的方舟。

北方经历了太多的苦难，因而也就富有了格外感人的坚忍品格。

北方：刚烈的自由魂

北方自古多豪杰。史书上记载着“秦之俗，大抵尚气概，先勇力，忘生轻死”，“秦晋之俗，有一朝不测之怒，而无终身戚戚不报之仇也”，[7]也记载着“燕赵多慷慨悲歌之士”、“山东出将”的奇观。艰苦的自然环境得凭刚勇去征服，尖锐的社会矛盾要待刚烈去克服。而一代代英雄豪杰的慷慨悲歌、不朽业绩也凝聚成伟大的自由魂，充溢天地间，感召后来人。

于是，你不难发现：北方作家中，有那么多热血男儿——张承志的《北方的河》、《金牧场》、《心灵史》都是九死不悔追求壮美理想的奏鸣曲、交响乐，都曾在文坛上、在青年中鼓动起壮美的激情：“我们开始承认了人情和世俗的强大……我们仍然时时发现自己的血液里奔涌着一股力量，那是一种不可制服的自由激烈的神力。”（《金牧场》）正是凭着那神力，张承志在世纪末的世俗化大潮中岿然不动，谱写出激烈反世俗化的壮美诗篇。还有梁晓声，也在忧患地“关注我们这个时代浮躁而痛苦的进程”，同时，敲响警世的洪钟：“种种不平等现象呈现出咄咄逼人的狰狞。”“迷乱、癫狂、咽泣、呓语、呐喊、吼叫、呻吟、低述……是时代本身的情绪。”“自我正在死亡。”（《龙年一九八八》）“一个时代如果矛盾纷呈，甚至民不聊生，文学的一部分，必然是会承担起社会责任感的。”（《1993——一个作家的杂感》）——张承志、梁晓声，都是知青出身的作家，愤世嫉俗的热血男儿，勇猛刚烈的北方斗士。当然不能忘了张炜这位山东汉子，当他在《柏慧》中写下“这个不让人喘息一下的时代啊，对于好人，它的心肠是硬的”，“我的全部狂热和焦灼都是从一个点上派生出来的，它简直有着巨大的、无法抵御的能量”，“血脉把一个生命牢牢地固定在一个位置上，让

其一生都无法挣脱”，“由于我的特殊的经历，特殊的血脉，我一直铭心刻骨地记住了：永远也不要背叛和伤害，永远也不要对丑恶妥协”。为此，他宁可愤怒也“绝不宽容”。张炜的愤怒与抗争也显示了北方的良知与血性。

是的，自由意味着高傲，意味着抗争，意味着决不随波逐流的悲壮，还意味着固守精神家园的决绝。

于是，你还可以注意到：正是在礼教传统根深蒂固的北方，却涌现出一批讴歌“酒神精神”的作家，屹立起一群至情至性、敢做敢当的刚烈男儿形象——莫言以《红高粱》中余占鳌的英雄业绩照出了当代“种的退化”的悲剧，贾平凹的《五魁》、《美穴地》、《白朗》塑造出一个个热情似火的土匪形象，他们多被厄运逼入绿林，而一旦走上土匪之路，他们便卸下了循规蹈矩的重负，在杀富济贫的生涯中尽情挥洒自由的豪情。河南作家阎连科的《鲁耀》写活了一个“乐哉游哉，洒洒脱脱”，“人活一世，‘快活’二字”，“为人之所不敢为，道人之所不敢道”的“杠头”形象，意在表明，“我们的祖先中有的人并不挣扎在泥潭里……”[8]——这些率性而活、痛快一生的艺术形象，足以开拓我们对民族性的新认识：中国百姓从来就有酷爱自由的传统，有蔑视礼教的豪情，有敢做敢当的烈性。“温柔敦厚”、“勤劳善良”或者“麻木不仁”、“愚昧无知”之类一般性说法并不能概括中国民族性的全部。

就是那些朴实、憨厚的农民，平时活得坚忍，坚忍中也积聚起不可思议的炽烈之情，关键时刻喷发出万丈豪情：矫健笔下的天良忍无可忍之时，会走上决死抗争之路(《天良》)；王冠笔下的黑衣鼓手们为鼓而生，为鼓而死，那情那义，能惊天地，能泣鬼神(《黑衣鼓手》)；路遥笔下的高加林，出身贫贱却心比天高，“他性格中有一种冒险精神”，不甘心在土里刨挖一生，虽最终碰壁而终显示出不认命的骨气(《人生》)；贾平凹笔下的金狗也不安平庸，立誓“要穿就穿皮袄，不穿就光身子！”他浮躁不安地干出了一番事业，显示了新农民的精神(《浮躁》)……不论成败，不计荣辱，只要争那口气，只要尽那份心——就凭这心劲，北方就有复兴的希望。

甚至那些柔情似水的女性，血管里也奔涌着滚烫的激情——张贤亮笔下的“风流种子”韩玉梅（《河的子孙》）、马缨花(《绿化树》)、黄香久(《男人的一半是女人》)，贾平凹笔下的黑氏(《黑氏》)、烟峰(《鸡窝洼的人家》)，周大新笔下的汉家女(《汉家女》)、邹艾(《走出盆地》)，李凖笔下的李麦、雪梅(《黄河东流去》)，张石山笔下的甜苣儿(《甜苣儿》)、莫言笔下的九儿(《红高粱》)、上官鲁氏、孙大姑、来弟、招弟、领弟、想弟……(《丰乳肥臀》)，苗长水笔下的月梅、素盈(《犁越芳冢》)，刘玉堂笔下的刘玉贞(《温暖的冬天》)、张立萍(《温柔之乡》)，刘绍棠笔下的红兜肚儿(《红兜肚儿》)，李佩甫笔下的李满凤(《李氏家族第十七代玄孙》)……匆匆一瞥：竟有这么多敢爱敢恨、敢做敢当、倔强泼辣、叱咤风云的刚烈女子形象！她们有柔情，更有刚性。她们的夺目光彩足以使传统意义上的“温柔贤惠”、“三从四德”黯然失色。她们以率性而活、尽情而活的动人事迹实现了妇女解放的人生价值，也丰富了我们对中国女性文化的认识。我甚至觉得：世纪末中国社会上有目共睹的“阴盛阳衰”现象决非空穴来风，其源头早就存在于中国女性长期反抗封建礼教的历史长河中，在中国历史上那些关于穆桂英、花木兰、樊梨花、杜十娘、梁红玉……的动人传说中。

就这样，刚烈的自由魂一直在北方的大地上飘荡。这实在是文化的奇观：根深蒂固的礼教为什么就是窒息不了自由的精魂、刚烈的民性？反过来说；自由的精魂、刚烈的民性又是怎样以水滴石穿的精神瓦解了礼教的网罗的？如果我们可以把一部中世纪史看做一部人欲与天理交战的历史，那么，人欲的最终获胜又向我们昭示了怎样的历史定律、文化奥秘？

北方人的刚烈性情使得北方文学也天然富有了阳刚之气。至少，在上面列举的那些作品中，我们感受不到北方文化“衰败”的气息。诚然，在《废都》、《橡皮人》、《伏羲伏羲》、《故乡天下黄花》、《私刑》、《黄尘》这样一些作品中，弥漫出一片“衰败”的气息，可《红高粱》、《九月寓言》、《北方的河》、《绿化树》、《黑衣鼓手》、《白鹿原》这些作品都充溢着阳刚正气。我愿意把“衰败”与“复兴”看做一对并峙的文化主题，一个北方文化在天

翻地覆的世纪里蜕变的痛苦象征。具体地说，“衰败”的是那些注定要衰败的文化（那些僵化的礼教、那些垂死的疯狂、那些无可救药的麻木、那些病入膏肓的痼疾），而“复兴”的则是永远的生命意志，永远的创造激情，永远的自由渴望，永远的纯洁真情。

而且，北方的刚烈气质注定要在世道巨变、文化转型的世纪来发挥不可替代的作用。北方作家群英杰辈出，山西作家群、陕西作家群、河南作家群、北京作家群自“文化大革命”前就一直是文坛关注的热点，一直以朴实、浑厚的文化品格为世人所看重；山东作家群、东北作家群，河北作家群在 1980～1990 年的崛起，也显示出或豪放、或朴实的北方品格。20 世纪 80 年代中，在现代派文学大潮汹涌之际，北方作家麦天枢、贾鲁生、赵瑜却掀动了“社会问题报告文学”的大潮，北方作家王蒙、刘心武也针对“文学失重”现象敲响了警钟，北方作家张承志、史铁生则同时开始了叩问宗教的神圣事业——一切都不谋而合，不正昭示了北方的精神么？20 世纪 80 年代末到 90 年代初，“新写实”的冷漠之风和“王朔热”的玩世之风盛极一时，甚至连一些一贯张扬正气的著名作家也随风转向了，又是张承志的《心灵史》、史铁生的《我与地坛》横空出世，升起了 20 世纪 90 年代高扬人文精神的第一轮朝阳，梁晓声的《浮城》、张炜的《柏慧》忧患深重，再度燃烧起批判时弊的激情……北方作家就这样几度在文学失重的危机中以阳刚之气充沛的一篇篇力作，维系了文坛的平衡，展示了北方精魂古风常在的强大魅力。

人类永远离不了崇高的理想，离不了刚烈的心性，它们将成为批判时弊的武器，成为超越现实的力量。——正是在这层意义上，北方文化精神不可能衰亡，甚至注定会永放光芒。

北方：涌动的新潮

中国在发生着巨变。北方涌起了一阵阵新潮。在新潮涌动的深处，我们可以感觉出北方文化新生的活力。北方的刚烈古魂是怎样包容现代新潮的呢？北方的文化新潮又是如何为刚烈古魂注入新鲜

活力的呢?

早在1985年“新潮文学”以前，北京作家王蒙就于1979年发表了“意识流”小说《夜的眼》，以后又发表出《春之声》、《海的梦》、《布礼》、《蝴蝶》、《相见时难》……一批“新潮小说”，令人刮目相看。有人在抱怨王蒙偏离了《组织部新来的年轻人》的写实路子的同时，却忽略了王蒙“新潮小说”的民族特色、当代品格——上述作品中，除《夜的眼》以外，哪一篇没有浸透作家对历史、对民族、对革命、对理想的深沉之思?当作家写下“政治关系着的是亿万人民的命运”(《相见时难》)，“爱情，青春，自由的波涛，一代又一代地流动着，翻腾着，永远不会老，永远不会淡薄，更永远不会中断”(《海的梦》)这样一些深沉感人的句子时，我们便感受到了北方的使命感、北方的激情。

在1985年的文学新潮中，马原、莫言、刘索拉、徐星、张承志、史铁生这些北方作家都显示出非同一般的魅力。马原的西藏探险故事展示出浪漫气质，莫言的故乡记忆燃烧着灼人的激情，刘索拉和徐星的荒诞之作表示出叛逆的意志，张承志的草原故事和黄土高原故事奏响了理想主义的旋律，史铁生的人生沉思也涌动着圣洁的情思……在多元思潮碰撞的文坛上，理性与非理性的冲突、激情与冷漠的对比、浪漫热血与荒诞意识的交锋、宗教情感与浮躁心绪的争鸣……一切的一切，汇成了北方文化充满活力的交响曲。

甚至在偏远、闭塞的晋北地区，也产生了吕新那样的新潮作家。他的《农眼》、《雨季之瓮》、《黑手高悬》、《抚摸》都极富现代性，极具博尔赫斯小说意味，尽管如此，小说中对晋北山区苍黄风景的神奇描绘，对“土里土外热烈地泛着一种血腥气”、“流油不止的晋北山区啊热烈无度的晋北山区”的渲染；对晋北农民想“看看我们的户口”的请求的着力刻画(《农眼》)，依然使人强烈感受到浓郁的北方气息。因此，尽管吕新在谈及自己的文学观时只说：“一个小说家应该找到与自己的声音相吻合的那种说话的方式与精神内涵，找到那种隐藏动作与感觉中的真正的主题”，小说中那些富于晋北山区特色的风景和人生印象，依然打上了深刻的北方农村印记。在一贯以写实功力深厚著称的山西作家群中，也终于产

生了吕新这样的新潮作家，不能不说是北方文学复兴的又一象征。

陕西也一直是写实传统深厚之地。到了贾平凹，也拿出了新潮的奇文：这位一贯写实的作家在1986年患病住院后，发表了一系列风格诡异的魔幻之作——《龙卷风》、《瘪家沟》、《太白山记》、《白朗》、《烟》……这些作品，直接取材于民间传说，或写得亦真亦幻（如《龙卷风》、《瘪家沟》），或写得荒诞不经（如《太白山记》、《白朗》、《烟》），都意在展示神秘文化心态的深不可测，寄寓高深玄奥的禅机、佛理[9]。在当代中国的“新潮文学”中，贾平凹的魔幻之作具有十分特别的意义：不同于那些或多或少借鉴西方现代派手法的作品，贾平凹直接从民间文化中汲取素材，写成极具神秘意味的当代志怪，堪称“具有中国文化特色的现代派文学”（顺便说一句：这是一个很值得研讨的话题，容另文论述）。

——就这样，经济相对落后的北方却以文学新变的大潮显示了北方在现代化进程中的勃勃朝气。北方的“新潮文学”、“新潮艺术”与北方的“传统文学”、“传统艺术”因此而各显异彩，向我们展示了北方文化裂变的壮阔景观。

北方是传统根基深厚之地。但北方也早有容纳“新潮”的传统。钱穆先生就曾指出：“文化中发生冲突，只是一时之变，要求调和，乃是万世之常。”[10]“魏晋南北朝时代民族新分子之羼杂，只引起了中国社会秩序之新调整；宗教新信仰之传入，只扩大了中国思想领域之新疆界。在中国文化史里，只见有吸收融合扩大，不见有分裂斗争与消灭。”[11]民族的大融合、文化的大融合，成为中国文化品格的一大特色。中国文化命脉能历尽劫难而几度涅槃，与此很有关系。在历史上，中国容纳了东夷、南蛮、西戎、北狄、匈奴、鲜卑、氐、羌、契丹、女真、蒙古、满、回、藏、苗等各民族，佛教、伊斯兰教、基督教各宗教；近代以来，中国又容纳了西方的自由主义、保守主义、激进主义……这种胸怀本身就显示了一种活泼、健康的生命力。如此，又何从说起“衰亡”二字？

有些东西在衰亡；有些东西在新生；有的衰亡于此时，又复兴于彼时（如孔家店在“五四”时期被摧毁，几十年后又重建起辉煌的殿堂）；也有的崛兴于一时，转眼又成过眼云烟（例如“五四”时期、20世纪60年代中期、20世纪80年代中期三度大起大

落的“反传统”偏激思潮）……历史变迁的风云常常出人意料。狡黠的理性就这样不断捉弄着自以为是的人们。既然是这样，又何必太武断地宣告北方文化的“衰亡”？

在20世纪80年代的浮躁之潮过后，20世纪90年代的时代精神正在趋向沉静——一切都是必然的：冲动过后是平静；破坏过后是建设。而北方文化根深蒂固的坚忍之魂、刚烈之魂、博大之魂也必将在建设的年代里再放光芒。

南方的经济奇迹与北方的文化奇迹相映生辉，成为世纪末中国文化的一大景观。到下个世纪，南北文化的交流、经济的交流会最终谱写出中国现代化建设格局中政治、经济、文化之大系统的协调发展吗？未来会回答我们的。

注释

[1] 冯天瑜、何晓明、周积明：《中华文化史》（上），上海人民出版社1990年版，第43页。

[2]冯天瑜、何晓明、周积明：《中华文化史》（上），上海人民出版社1990年版，第48~49页。

[3]《理一理我们的“根”》，《作家》1985年第9期。

[4]治玲：《〈废都〉几乎忘了贾平凹》，《今日名流》1994年第2期。

[5]治玲：《〈废都〉几乎忘了贾平凹》，《今日名流》1994年第2期。

[6]李凖：《黄河东流去·开头的话》，北京出版社1979年版，第2页。

[7]转引自胡朴安编《中华全国风俗志》上篇卷7，广益书局1923年版，第3页、第41页。

[8]《“活”乱弹》，《中篇小说选刊》1990年第1期。

[9]笔者曾撰文《贾平凹：走向神秘》，《文学评论》1992年第5期，可参看。

[10]《中国文化精神》，台北三民书局1971年版，第51页。

[11]《中华文化史导论》，上海三联书店1988年影印本，第122页。

（原载于《当代作家评论》1996年第2期，《新华文摘》1996年第7期转载。）

魏晋风度与当代文学

樊 星

魏晋时期，是政治动荡的年代，也是英雄辈出、文学繁荣的年代。在这一方面，它与五四时期有着相当程度的相似之处。正如宗白华先生曾经指出过的那样："汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最痛苦的时代，然而却是精神史上极自由、极解放，最富于智慧、最浓于热情的一个时代。因此也就是最富有艺术精神的一个时代。""人心里面的美与丑、高贵与残忍、圣洁与恶魔，同样发挥到了极致。这也是中国周秦诸子以后第二度的哲学时代。"[1]这个时代也因此而引起了20世纪中国思想家、作家的频频回首——主张"文学复古"的章太炎就十分推崇魏晋风度，认为："魏、晋之文……可以为百世师矣。"[2]"鲁迅对于汉魏文章，素所爱诵，尤其称许孔融和嵇康的文章……就因为鲁迅的性质，严气正性，宁愿覆折，憎恶权势，视若蔑如，皭皭焉坚贞如白玉，懔懔焉劲烈如秋霜，很有一部分和孔嵇二人相类似的缘故。"为了这份情怀，鲁迅多次校勘《嵇康集》，[3]还在1927年的血雨腥风中发表了著名的演讲《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，那篇演讲在唤起人们对于中国狂狷文化精神回忆的同时，又何尝没有隐隐的讽世之意。冯至也赞赏魏晋风度，心仪于"魏晋人物晚唐诗"。[4]宗白华在1940年发表《论〈世说新语〉和晋人的美》一文，称赞"魏晋人生活上人格上的自然主义和个性主义"，"晋人以虚灵的胸襟、玄学的意味体会自然，乃能表里澄澈，一片空明，建立起最高

的晶莹的美的意境！”[5]朱光潜亦于1948年写下了《陶渊明》一文，称赞“他的人格最平淡也最深厚”，“他有至性深情”。[6]到了1949年以后，思想解放的进程被思想一统的潮流所阻断，可魏晋文化的精神却没有窒息。这不能不说是文化的奇迹。到了思想再度解放的新时期，这火种重放光芒。个中奥妙，值得回味。

郭沫若的《蔡文姬》以及“评法批儒”运动中的曹操形象

郭沫若是大才子。1949年以后虽然身居高位，却仍然常常焕发出创造的激情。他在历史剧创作中喜欢做翻案文章：《蔡文姬》为曹操翻案，《武则天》为武则天翻案，就是明显的证明。郭沫若的历史剧《蔡文姬》问世于1959年。作家告诉人们：“我写《蔡文姬》的主要目的就是要替曹操翻案。曹操对于我们民族的发展、文化的发展，确实是有过贡献的人。在封建时代，他是一位了不起的历史人物。但以前我们受到宋以来的正统观念的束缚，对于他的评价是太不公平了。”[7]该剧通过蔡文姬归汉的故事，侧面刻画了曹操的伟大：“曹丞相会做诗，会写字，会下棋，会骑马射箭，会用兵，会用人”，“什么人在他的手下都可以发挥自己的才智”；“在曹丞相的治理下，‘千里无鸡鸣’的荒凉世界，又逐渐熙熙攘攘起来了，百姓逐渐地在过着安居乐业的生活”；“曹操尚俭约，不喜奢华，具有平民风度。多才多艺，喜谐谑，潇洒，不拘形迹。但亦有威可畏，令人不敢侵犯”；“他之所以赎回蔡文姬，就是从文化观点出发，并不是纯粹地出于私人感情；而他之所以能够赎回蔡文姬……是有他的文治武功作为后盾的。……他应该被称为一位民族英雄。”[8]敢于为曹操翻案，鲁迅早已在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》一文中作过这样的评价：“曹操是一个很有本事的人，至少是一个英雄，我虽不是曹操一党，但无论如何，总是非常佩服他。”“在曹操本身，也是一个改造文章的祖师……他胆子很大，文章从通脱得力不少，做文章时又没有顾忌，想写的便写出来。”[9]而郭沫若仍能以历史剧再次为曹操翻案，除了显示了作家本人喜欢做翻案文章的激情与出众才华以外，还有没有别的历史玄

机？如果可以联系到毛泽东写于1954年的著名词篇《浪淘沙·北戴河》中追怀曹操的诗句——“往事越千年，/魏武挥鞭，/东临碣石有遗篇”，联系到毛泽东在晚年曾经说过“说曹操是白脸奸臣……那是封建正统观念制造的冤案，还有那些反动士族，他们是封建文化的垄断者，他们写东西就是维护封建正统。这个案要翻”的话，[10]我们是否可以感受到毛泽东与郭沫若相通的历史情怀和悠悠文心呢？——他们都喜欢做翻案文章，都充满浪漫主义的叛逆与创造的激情。

由郭沫若掀起的“为曹操翻案”的话题，曾经在1959年的史学界产生了热烈的反响。许多学者都发表了文章，参与争鸣。也有小说家积极呼应。例如师陀就在《文汇报》上发表了三篇为曹操翻案的历史小说：《党锢》、《出奔》、《青州黄巾的悲剧》。小说生动刻画了曹操在营救太学生过程中“促成敌人的矛盾，利用敌人的矛盾，然后单刀直入，作最大胆的一击”的谋略；在乱世艰苦奋斗，“要使人民安享国家太平”的理想和“终其一生对青州黄巾却是极宽厚”的胸怀。

到了“文革”后期，在“评法批儒”的运动中，曹操也被当时的舆论划在了法家的阵营中。平心而论，这样的划分不无道理，因为曹操说过“夫刑，百姓之命也”，“吾在军中持法是也”这样的话。但他也说过“治平尚德行”的话。[11]可见他并不因重法而轻德。杂糅霸、王之道，其实一直是许多政治家的成功之道。“评法批儒”中曹操再度获得时代的青睐，则别有现实的意义在：在一篇题为《曹操传略》的文章中，曹操“在扫除分裂、统一北方的政治活动中，‘揽申商之法’，蔑视儒学名教，在历史上起了进步的作用”，突出了曹操“反分裂”的功绩；文中关于“对于搞政变阴谋活动的，曹操也决不行仁政”的议论，也显然是具有现实的针对性的，因为正是在“林彪事件”以后，毛泽东特别强调“不要搞阴谋诡计”。[12]在另一篇题为《三国时期法家思想的实践者——曹操》的文章中，作者将曹操的思想路线概括为“继承法家的唯物主义思想，反对儒家的唯心主义的‘天命观’”，将曹操的政治路线概括为“坚持统一，消灭割据；主张法治，反对礼治；

提倡耕战，实行屯田”，将曹操的组织路线概括为“‘唯才是举’，从基层和行伍中选拔政治和军事人才”，也明显具有“借古喻今”的意味。[13]“古为今用”、“推陈出新”，一直是毛泽东的文化主张，“批林批孔”、“评法批儒”，正是毛泽东研究历史应该为现实政治斗争服务思想的体现。只是，在那个思想僵化的年代里，“古为今用”、“推陈出新”的主张常常变成了极左思维的工具。这是时代的悲哀，也是极左政治的苦果。

与曹操在毛泽东时代声名显赫形成鲜明对照的，是廖沫沙在1948年写的“故事新编”《曹操剖柑》。作品描写了颇为不可思议的一件故事：近侍剖柑，个个甜蜜；曹操剖柑，却尽是坏的。曹操因此而多疑，又在与道人的谈话中受到了奚落，于是露出暴君的嘴脸，可那道人却无所畏惧。小说具有荒诞的意味，立意在讽刺曹操的贪权恃势，不得人心。据作家自道：他在20世纪40年代写的十多篇历史故事，“笔锋所指，端端正正地对准着那时的国民党的反动统治者。”[14]由此可见，至少在当时的廖沫沙笔下，曹操的“白脸”形象似乎是服从了当时的革命斗争需要的。“古为今用”，在这里是与“含沙射影”的春秋笔法紧密相连的。

陈翔鹤与魏晋故事

据冯至回忆，早在20世纪20年代，“沉钟社”的陈翔鹤就对魏晋名士嵇康“在受刑之前从容不迫顾日影而弹琴的事迹，尤为欣赏”。[15]到了1961年和1962年间，他发表了以魏晋名士陶渊明、嵇康故事为题材的当代历史小说名篇《陶渊明写〈挽歌〉》和《广陵散》。据说，前篇源于1958～1960年古典文学研究中展开的关于陶渊明的讨论。作家有感于讨论的范围仅仅局限在陶渊明诗歌是否属于现实主义、有多少人民性等话题，而对诗人的内心活动注意不够，就在小说中描写了陶渊明晚年通脱的生死观。[16]然而，作家对于历史的熟悉，使他的小说还是包容了相当丰富的思想与艺术内涵。小说开篇写陶渊明对慧远法师和佛教法事的微词（“佛家说超脱，道家说羽化，其实这些都是自己仍旧有解脱不了的东

西。”）就在揭示了魏晋名士风度的通脱的同时也写出了反思佛家、道家主张的哲理深度；小说中陶渊明关于慧远、颜延之多重人格的议论也颇有人性的深度，从而明显不同于20世纪60年代文学创作中流行的僵化阶级论眼光；而小说最后关于陶渊明生死观的描写（“死又算得个什么！人死了，还不是与山阿草木同归于朽……活在这种尔虞我诈、你砍我杀的社会里，眼前的事情实在是无聊之极；一旦死去，真是没有什么值得留恋的！”）也既具有历史感，又闪烁着批判的锋芒。且不论作家在小说中是否暗藏了影射现实的春秋笔法，单从小说创作的角度来说，敢于以古代的隐士作为作品的主人公，敢于超越阶级分析的“主旋律”而理解陶渊明的通脱、豁达，在那个年代里，就显得难能可贵。还有《广陵散》，本意是写旧时代“具有反抗性、正义感的艺术家们，曾经遇见过怎样的一种惨痛不幸遭遇”，但作家着眼于刻画嵇康“颇为复杂”的性格（“他有崇尚老庄，信任自然，饮酒放荡的一面，也有任侠的一面。……他也还有庸俗落后的一面，如他教他的儿子如何小心翼翼地对人对事……以及自己相信导养服食……可以长生不老之类。但他最主要和可贵的，还在于他有‘刚肠嫉恶’，‘不堪俗流’，‘非汤武而薄周孔’，反抗传统礼法的一面”[17]），也就成功地超越了那个文艺政治化、思想僵化的时代。冯至先生告诉我们：作家曾经告诉他说，“小说中很大部分是根据鲁迅的《魏晋风度及文章与药及酒之关系》……要从‘知人心’方面来描绘历史人物”。[18]那么，在这样的创作主旨中不是可以使人感受到作家的一丝良苦用心呢？因为，在那个政治化的年代里，“明于礼义而陋于知人心”者，可谓多矣！还有，小说中有关人们对嵇康“太纵情任性啦，予人以难堪，这实在是太不应该的”之类议论，仅仅是为了点明嵇康的致命弱点？还是别有机锋（对“人心”了解太深，是否会变得世故？考虑到小说写于“反右”已经过去五年以后，那些议论是否还隐隐寄托了作家对已经被打成“右派”的人们命运的浩叹）？而嵇康本人关于“大丈夫作事是不能这样畏首畏尾，卖友求安的”，“凡事都不要‘悔吝’，对于生死大事也一样”的自白又明显闪烁着士大夫精神的光芒，寄寓了作家本人的钦佩之情。

《陶渊明写〈挽歌〉》和《广陵散》写于“反右”过去不久，大饥荒刚刚结束的年代，就不能不使人产生这样的猜测：陈翔鹤，这位深受“五四”精神影响的作家，在目睹了当代知识分子的遭际以后，是否有意在这两篇历史小说中寄托自己对知识分子的命运、对生与死、对人心叵测的浩叹？这两篇作品与当时的时代“主旋律”是那样的相去甚远，堪称“十七年文学”的异数。它们是经过了一次次的思想改造以后，作家仍然没有忘记魏晋风度的证明。无论如何，这两篇历史小说出现在20世纪60年代的文坛上，是耐人寻思的。

丰子恺与魏晋风度

丰子恺也是中国现代文学的一个异数。日本作家吉川幸次郎曾这么评价《缘缘堂随笔》的作者：“丰子恺，是现代中国最像艺术家的艺术家”，因为他具有“艺术家的真率，对于万物的丰富的爱，和他的气品，气骨。如果在现代要想找寻陶渊明、王维那样的人物，那么，就是他了吧”。[19]此言甚是。在战乱的年代里，他保持了一颗纯洁的童心；到了晚年，在“文革”的岁月中，他仍然勉力自守。在1972年写的《暂时脱离尘世》一文中，他表达了自己对日本作家夏目漱石“暂时脱离尘世”的人生观与文学观的认同。当他写下“今世有许多人外貌是人，而实际很不像人，倒像一架机器。这架机器里装满着苦痛、愤怒、叫嚣、哭泣等力量，随时可以应用”，“我觉得这种人非常可怜”这些话时，就曲折地表达了自己对“文革”中人性异化的悲悯。这样，他就谈到了陶渊明：“陶渊明的《桃花源记》，大家知道是虚幻的，是乌托邦，但是大家喜欢一读，就为了他能使人暂时脱离尘世。《山海经》是荒唐的，然而颇有人爱读。陶渊明读后还咏了许多诗。这仿佛白日做梦，也可暂时脱离尘事。”由此可见，他一直忠实于自己的人生选择：“快乐”、“安乐”。这篇文章因此而与“文革”的“主旋律”背道而驰，堪称“文革”“地下文学”中的“逍遥派”。这篇随笔，是可贵的思想史料。它证明了经过“文革”的高压，“人

性”的火种仍然没有灭迹；证明在民族浮躁狂热又忧患深重、知识分子被不断批判、整肃的氛围中，传统的“乐感”精神仍然成为了少数知识分子的精神支柱。“先天下之忧而忧”固然是许多志士的旗帜，“独善‘自’身”也是不少无意随波逐流的士大夫的个性选择。

《桃花源记》的现代版

陶渊明的《桃花源记》是中国隐士文化的经典。“全中国的读书人，大概从唐朝以来，命运中注定了应读一篇《桃花源记》，因此把桃源当成一个洞天福地。”[20]千百年来，多少文人踏着陶渊明的足迹，追寻着桃花源的梦想。“桃源梦”因此而成为中国大多数文人心中根深蒂固的隐逸情结。一直到20世纪90年代，我们还可以从张炜、韩少功在海边、乡间筑隐居之所的事实中看出“桃源梦”对当代作家的深远吸引。当年，陶渊明是不愿为官而归隐田园；而今，张炜则是为了远离世俗化的喧嚣而避居海边。[21]

有趣的还在于：好几位作家都将自己的作品冠以与“桃花源”、“归去来”紧密相连的题目。其中，有的是对于陶渊明遗风的追寻，有的则是对于“桃源梦”的解构。

例如，1981年，王安忆就率先以《归去来兮》为题，讲述了一个返璞归真的故事：上海青年阿桑出身于普通教师之家，因感受了世态炎凉而敏感，又因在“文革”拉平社会差别的运动中爱上了落难的“公主”而感到欣慰。可当“文革”成为过眼云烟以后，新的社会差别再次刺激了他的敏感心。为了在重新富贵起来的妻子家中立住脚，他不得不从父母那里借了钱讲“排场”。可“血缘的关系”却使他在已经进入了富贵之家后重又怀念起自己的贫寒之家了。他又回到了自己的家中。这是一篇具有鲜明的“20世纪80年代”精神印记的小说：自强不息的主题、纯朴清新的氛围，都令人感动。“归去来”，在这里是“返璞归真”的同义语。

接着，是韩少功写于1985年的名篇《归去来》。那是一篇具有魔幻色彩和哲理意味的小说，作家通过一个人在山村的奇遇、被

人误认，写出了由于生活的误会和错觉而生发出的奇思：“我也是连接无数偶然的一个蓝色受精卵子。来到世界干什么？可以干些什么？”于是重新认识自我，可结果却是怎么也走不出那场误会导致的心理紊乱了。这样，“归去来”的主题便似乎与西方现代派文学中“我是谁”的主题重合了，而具有了“重新认识自我”的意义。

也是在1985年，已故作家莫应丰写成了长篇小说《桃源梦》。小说讲述了一个寻找“世外桃源”的故事：一群被土匪所逼的人找到了一处“天外天”，他们在那里开荒、生活，并且“摧毁旧俗，建立新风”。可是，人的私欲、迷信、叛逆心和世事的纷乱还是使人们的“桃源梦”幻灭了。“善是敌不过恶的”——这，就是最后的答案吗？这部作品有着显而易见的“寓言性”。它是无数代人寻找“桃源梦”、“乌托邦”的历史的写照，也明显具有“反思”“文革”的现实意义。这样一来，这部小说也就成了当代“反乌托邦”文学的代表。

到了1988年，叶兆言发表了中篇小说《桃花源记》。作品通过一个编辑去桃花源编书的经历，发现了生活中的一个个陷阱。该编辑于是变得愤世嫉俗起来，并且开始玩世不恭。这样，作为旅游胜地的“桃花源”实际上就已经失去了作为精神避风港的“桃花源”的意义。而且，作家更进而写道：“桃花源的宁静让人厌倦。突然间，我狂热地热爱起自己的生命来。……我决定重返人间，一刻也不耽误。那个包含着丑和恶的现实社会诱惑着人，虽然不可思议……”因此，作家也就揭示了相当一部分现代人的心理状态：渴望浮华，难耐宁静。这篇小说因此而成为散发出浓郁世俗气息的“反乌托邦”（或读作“反桃花源”）作品。

在上述四篇作品中，除了王安忆的作品稍近陶渊明的旨趣外，其余三篇都因为渲染了世事的荒唐、梦想的幻灭而远离了《桃花源记》的本色。那么，作家们是有意去解构“桃花源”这一中国古典文学的经典意向的吗？联系到20世纪国际“反乌托邦”文学的繁荣（例如英国作家赫胥黎的《美丽新世界》、奥威尔的《1984年》、戈尔丁的《蝇王》和前苏联作家扎米亚金的《我们》等），这一点就更加明显了。然而，尽管如此，我们不是仍然可以从当代

作家对《桃花源记》主题的一再借用上感受到《桃花源记》影响的强大么？

在当代诗人中，我也注意到了“莽汉派”诗人李亚伟与陶渊明的精神邂逅，在他那首《古代朋友》中：“在烹调中相闻桃花源/姣好的浅唱把黑夜酿得酽酽的/陶渊明啊陶渊明我今晚没钱/今晚我的诗句在河边寻那渔人/想脱下破旧的想象换红烧鱼一二/……红烧鱼早就不是饮烈酒的下酒菜了老陶/……我的诗句正停在河边向着古代/哭泣啊”。在这首诗中，有向往，也有牢骚，还有感慨。诗人将自己渴望回到陶渊明的生活中又悲叹时过境迁的复杂心绪表达得令人思绪万千：在现代的浮躁之世，重返桃花源真的已成为一场不可能的梦想？

我还注意到诗人张枣也写过一首《桃花园》，那首开篇就是“哪儿我能够再找到你，唯独/不疼的园地”的愁思，就也点明了“桃源梦”难圆的现代焦虑。“良田，美池，通向欢庆的阡陌/他们仍在往返，伴随鸟语花香/他们不在眼前”，“日出而作，却从来未曾有过收获/因为从那些黄金丰澄的谷粒，我看出了/另一种空的东西”，在这样的烦恼与困惑中，诗人仍然期待着“那另一个/若即若离，比我更好的我”能“心中一亮，好比悠然见南山”。在焦虑与期待中彷徨，在桃源梦与现实之间徘徊，是许多当代人都有的人生体验。

然而，其实古人也早就有了“大隐隐于市”的说法。在当今的浮躁之世仍能安于自造的“桃花源”者，也时有所闻。作家史铁生笔下的地坛不就是闹市中的“桃花源”么（见《我与地坛》)？

由此可见，陶渊明在当代文学中打下的烙印有多么深！“桃源梦”在当代人的文化记忆中具有多么复杂的意味！总有人在寻找；也总有人在怀疑。

而当诗人梁宗岱告诉我们，法国现代诗人梵乐希（瓦雷里）和作家罗曼·罗兰都对陶渊明的诗作及其活法给予了极高的评价时，[22]陶渊明的现代意义也就不言自明了吧。陶渊明永远也不会过时的，只要这世上还有人喜欢宁静、自在、隐居的生活方式，只

要这世上还有人喜欢清新、俊逸的诗歌。

傅雷、"新笔记小说"与《世说新语》

《世说新语》是记录魏晋风度的经典作品。"要研究中国人的美感和艺术精神的特性，《世说新语》一书里有不少重要的资料和启示"。[23]魏晋名士的潇洒风仪、智慧境界，连同作者"高简瑰奇"的文风（鲁迅语），都使这本书成为中国古典文学中对塑造名士风度影响巨大，对笔记文学繁荣发挥深远作用的一部经典。

傅雷是有名的翻译家，也是优秀的散文家。他的遗作《傅雷家书》写于1950～1960年，于1981年出版后，一直为人称道。书中关于艺术、人生、文学、历史、宗教的许多精辟之论，不仅拓人心胸，而且是傅雷在政治高压的年代里也一直忠实于传统人文理想的可贵证明。其中，就有多处谈到过记录魏晋名士风度的文学名著《世说新语》的文字："《世说新语》大可一读。日本人几百年来都把他当作枕中秘宝。我常常缅怀两晋六朝的文采风流，认为是中国文化的一个高峰。"（1954年12月27日信）"近来常翻阅《世说新语》……觉得那时的风流文采既有点儿近古希腊，也有点像文艺复兴时期的意大利；但那种高远、恬淡、素雅的意味仍然不同于西方文化史上的任何一个时期。人真是奇怪的动物，文明的时候会那么文明，谈玄说理会那么隽永，野蛮的时候又同野兽毫无分别，甚至更残酷。奇怪的是这两个极端就表现在同一批人同一时代的人身上。两晋六朝多少野心家，想夺天下、称孤道寡的人，坐下来清谈竟是深通老庄与佛教哲学的哲人！"（1961年6月26日信）这段文字是由谈古希腊艺术而发，可联系到当时的时代，似乎又透露出一些可贵的信息：尽管世道沧桑，尽管在1957年傅雷被打成了"右派"，可他仍然追慕魏晋风度。还有这一段："《世说新语》久已想寄你一部……我常常认为这部书可与古希腊的《对话录》媲美，怪不得日本人历来作为枕中秘笈，作为床头常读的书。"（1962年9月23日信）[24]从1954年到1962年，中国的文艺界、政治界经历了批胡风、反右等一系列风暴，傅雷本人也饱尝了当"右派"

的苦头。可他的个性不变，追求不变，一如他追慕的魏晋名士。傅雷为人真诚、直率，在“文革”中以死抗争。其中，魏晋风度起了多大的支撑作用？狂狷的士大夫精神起了怎样的作用？清高的知识分子气质发挥了怎样的影响？一望即知。

在20世纪80年代小说创作的繁荣中，“新笔记小说”显示了古典笔记文学复兴的强大生命力。汪曾祺是这方面的开拓者。在谈及自己的创作追求——“散文化小说”时，他说：“散文化小说的人像要求神似。轻轻几笔，神全气足。《世说新语》，堪称范本。”[25]“中国本有用极简的笔墨摹写人事的传统，《世说新语》是突出的代表。其后不绝如缕。”[26]他的《故里杂记》、《故乡人》、《故里三陈》、《晚饭花》等篇都是当代“散文化小说”（即笔记小说）的代表作。如果说傅雷有意继承的是魏晋名士的风度，那么汪曾祺着力发扬的，则是《世说新语》的文风：简洁、凝练、含蓄、隽永。不过，“温柔敦厚”为人处世的汪曾祺只是继承了《世说新语》的文体，他笔下所记，多为三教九流，又是他个性使然。

经过汪曾祺，还有孙犁（《芸斋小说》）、贾平凹（《商州三录》、《陕西平民志》等）、李庆西（《人间笔记》）的成功实践，“新笔记小说”在当代文坛上大放异彩。李庆西就在《新笔记小说：寻根派，也是先锋派》一文中谈到了《世说新语》的魅力：“读《世说新语》，或《太平广记》，你很难找出对于人生世相的臧否判断，却实实在在地感受到某种充实的主体精神，不事熔裁。表面的散漫、随意、信手拈来，实际上隐括着饱经沧桑而又平易恬淡的心境。世事洞明，更在不言之中。”[27]他注意到了“新笔记小说”对古典笔记文学的继承，也阐述了前者对后者的超越之处：更“重视艺术的空间感，强调氛围的作用”；更“注重心理探索”。这些新质，当然就是“新笔记小说”之“新”所在。“新笔记小说”因此而在当代文体的百花园里具有了独特的风采：它是中国当代作家在文学“寻根”的道路上锐意创新的重要成果。这里，值得特别一提的，是《雨花》杂志在1987～1988年开辟的《新“世说”》专栏，该栏专门刊发了一批记录“文革”荒唐往事的笔

记，在当代“新笔记小说”中具有特别的意义。该刊主编叶至诚自道：开这个专栏，是“为了让历史牢记那一场灾难”，[28]但与众多反思“文革”的小说不同之处在于：他以笔记这种最自由的文体展示了“文革”的另一面：荒诞不经、可笑可叹。“文革”不仅仅是一幕悲剧，也是一场集“黑色幽默”之大成的荒诞喜剧。这是不同于美国的“黑色幽默”那样经过漫画般夸张了的变形幽默，而是对于“文革”中实在发生过的荒唐趣事的实录。其中，谈风的《总觉不舒服》，恽建新的《刘校长游街》、《官司》，采众的《呼口号》、《谣言四起》，何萱的《六亿神州跟着摇》、沙黾农的《潜移默化》等篇都是非常典型、流传甚广的“文革”笑话。因为“政治第一”而产生的病态敏感，因为“现代神话”而派生的僵化思维，因为革命狂热而催生的盲从心态，都在那些笔记体作品中得到了十分生动的体现。对这一类作品，研究“文革”题材文学者，不应忽略。

李泽厚、刘小枫：关于魏晋风度的不同认识

1981年，李泽厚出版了他的美学史著作《美的历程》，其中有“魏晋风度”的专章。其中，他也确认了魏晋时期是“人的觉醒”时期，“一个哲学重新解放，思想非常活跃，问题提出很多，收获甚为丰硕的时期。……思辨哲学所达到的纯粹性和深度上，却是空前的”一个时期。在他看来，陶渊明和阮籍“是魏晋风度的最高优秀代表”，因为他们“分别创造了两种迥然不同的艺术境界，一超然事外，平淡冲和；一忧愤无端，慷慨任气”。[29]这样的认识，显然带有那个时代（新时期开始不久，思想解放的大潮方兴未艾）的精神特质。李泽厚是思想解放的鼓吹者，自然会认同魏晋风度。而在这样的认同的深处，我们也不难感受到这样的思想玄机：个性解放、自由风度，绝不仅仅是现代的“舶来品”。就像傅雷从《世说新语》自然联想到了古希腊和意大利文艺复兴时期的精神气质一样，在中国的传统人文精神中，就有“人的觉醒”的萌芽。无论有学者可以在传统士大夫与现代知识分子之间划出怎样的分水

岭，二者之间明显存在着的精神气质上的相似，应该是显而易见的。

但这并不妨碍另一位思想家刘小枫对魏晋风度作出批判。在《拯救与逍遥》这本张扬基督教文化精神、批判中国传统文化的著作中，他指出了魏晋文士的人生观是“享受自然生命”，但他质疑道：“为了个体的安乐享受，人们竟可以置世界的混乱、残忍、苦难、荒唐于不顾？……这是一种什么样的意义论?”他比较了陶渊明、嵇康等魏晋诗人与荷尔德林那样的西方诗人的不同在于：中国诗人是“躬耕淡泊、饮酒采菊”，而西方诗人却在“为寻求世界从丧失爱和神性的黑夜回向神性和爱的光照的冒险”。[30]显然，一直为鼓吹基督教精神而竭尽全力的刘小枫是扬西抑中的。他的批判是20世纪80年代“反传统”思潮的一个典范，而且不无道理。但是问题还在于：“拯救”或“逍遥”究竟是横亘在中、西文化之间的鸿沟，还是一言难尽、十分复杂的文化心态？因为中国自古也有无数救民的志士，西方也不乏逍遥处世的人们；还有人先“拯救”后“逍遥”（例如苏东坡、梁启超、陈独秀），也有人先“逍遥”后“拯救”（例如诸葛亮、胡适）……可谓千差万别，不拘一格，就如同英国历史学家汤因比指出的那样：“赋有创造性的个人的行为可以描绘成为包括退隐和复出的两重行为：退隐的目的是为了他个人的得到启示，而复出则是为了启发他的同类的巨大任务。”[31]事实上，即使可以以“逍遥”去概括中国的文化特质，其中所包含的积极意义也不可低估。“逍遥”，也意味着对暴政的不合作；“逍遥”，还意味着对浮躁世事的超越。

如何对待传统？一直是20世纪中国文化的一个基本主题。有的主张“反传统”，有的主张“寻根”；有的时而“反传统”，时而“寻根”（例如鲁迅）；有的“两脚踏中西文化”（如林语堂）……不同的文化姿态显示了现代知识分子上下求索、左右彷徨的复杂文化心态。而中西文化思想也就在各各言之成理的精彩阐述中碰撞出了眩目的思想火花。

当代文化思潮：比魏晋风度差了点什么？

从20世纪20年代到当代，魏晋风度的幽灵不时闪烁在现代知识分子的创作中，证明着传统士大夫精神与现代文化精神的微妙而深刻的联系。思想解放、人性自由的冲动，将不同的历史时期紧密联在了一起：只要有生命的激情，只要有审美的情怀，就自然会记起魏晋风度来。

不过，在历史重演的另一面，我们为什么常常感到：今天的“名士风度”比起历史云烟深处的“魏晋风度”，似乎缺少了一点什么。就像余秋雨在《遥远的绝响》一文中写到的那样：“魏晋……那是另外一个心灵世界和人格天地，即便仅仅是仰望一下，也会对比出我们所习惯的一切的平庸。”[32]

狂狷，是人性解放的必然结果。但陶渊明、嵇康的狂狷更具有清高的品格，而当代的一些狂人则常常情不自禁地流露出粗鄙的本色来。也就是说，狂也有高低不同的人生境界。钱钟书曾经指出：“嵇、阮皆号狂士，然阮乃避世之狂，所以免祸；嵇乃忤世之狂，故以招祸。……避世阳狂，即属机变，迹似任真，心实饰伪，甘遭诽笑，求以免猜。……忤世之狂则狂狷、狂傲，称心而言，率性而行……安望世之能见容而人之不相仇乎？”[33]在魏晋时期，狂狷已有分野。蔑视权贵，是一种狂；醉生梦死，是另一种狂。由此想开去，“我自横刀向天笑”是烈士之狂，“吾侪所学关天意”是学者之狂；像尼采那样“重估一切价值”是先知之狂，像毛泽东那样“要扫除一切害人虫，全无敌”是革命家之狂；像顾城那样在绝望中杀妻是犯罪之狂；像卫慧、木子美那样矫情地展示自己的性经验是纵欲之狂……人心千差万别，狂的表现也各有不同。只是，当我们注意到，在20世纪几十年的政治运动中，传统士大夫的狂狷之风已普遍被如履薄冰的谨小慎微心态所取代；到了思想解放、人性自由的20世纪末，现代化的浪潮又使得享乐、纵欲的狂热迅速流传开来，连不少知识分子也变得为所欲为、身陷于“学术腐败”、“争名夺利”的泥淖之中时，就不能不感到世道的浇漓。这时，再

回眸陶渊明、嵇康那样的魏晋风度，就更加令人感慨系之了！从这个意义上说，魏晋风度已经成为衡量中国士大夫和知识分子的一杆人格标尺。那份率真，那种超脱，那样本色，真具有永远的魅力！

注释

[1]《论〈世说新语〉和晋人的美》，《美学散步》，上海人民出版社 1981 年版，第 177 页。

[2]《论式》，转引自姜义华：《章太炎评传》，百花洲文艺出版社 1995 年版，第 186 页。

[3]许寿裳：《亡友鲁迅印象记》，人民文学出版社 1981 年版，第 39 页。

[4]周棉：《冯至传》，江苏文艺出版社 1993 年版，第 131 页。

[5]《论〈世说新语〉和晋人的美》，《美学散步》，第 178～179 页。

[6]《朱光潜全集》，安徽教育出版社 1987 年版，第 249、263 页。

[7]《蔡文姬·序》，《郭沫若全集·文学编》第 8 卷，人民文学出版社 1987 年版，第 4 页。

[8]《谈蔡文姬的〈胡笳十八拍〉》，《郭沫若全集·文学编》第 8 卷，人民文学出版社 1987 年版，第 106 页。

[9]《而已集》，人民文学出版社 1958 年版，第 78～79 页。

[10]转引自何显明：《超越与回归》，学林出版社 2002 年版，第 128 页。

[11]转引自：《曹操、诸葛亮著作选注》，湖北人民出版社 1975 年版，第 59、64、101 页。

[12]见《解放日报》1974 年 7 月 26 日。

[13]见《光明日报》1974 年 7 月 17 日。

[14]《〈鹿马传〉后记》，《廖沫沙杂文集》，三联书店 1984 年版，第 511 页。

[15]《陈翔鹤选集·序》，四川人民出版社 1980 年版，第 3 页。

[16]《陈翔鹤选集·序》，四川人民出版社 1980 年版，第 7 页。

[17]《陈翔鹤选集·序》，四川人民出版社 1980 年版，第 361 页。

[18]《陈翔鹤选集·序》，四川人民出版社 1980 年版，第 8 页。

[19]转引自谷崎润一郎：《读〈缘缘堂随笔〉》，《缘缘堂随笔集》，浙江文艺出版社 1983 年版，第 279 页。

[20]沈从文：《桃源与沅州》，《湘行集》，岳麓书社 1992 年版，第 157 页。

[21] 张炜在港滦河边、万亩松林中建筑了自己的书院——万松浦。他相信："一些深邃的思想和悠远的情怀，自古以来就都成就在有所回避之地。"见《筑万松浦记》，《天涯》2003 年第 3 期。
[22]《诗与真·诗与真二集》，外国文学出版社 1984 年版，第 189、213～214 页。
[23]《美学散步》，第 178 页。
[24]《傅雷家书》，三联书店 1981 年版，第 33、189～190、244 页。
[25]《小说的散文化》，《塔上随笔》，群众出版社 1993 年版，第 157 页。
[26]《晚饭花集·自序》，人民文学出版社 1985 年版，第 3 页。
[27]《文学的当代性》，人民文学出版社 1988 年版，第 61、68 页。
[28]《拾遗对话录》，《小说选刊》1988 年第 6 期。
[29]《美的历程》，文物出版社 1981 年版，第 86～87、106 页。
[30]《拯救与逍遥》，上海人民出版社 1988 年版，第 214、250 页。
[31]《历史研究》（上），上海人民出版社 1986 年版，第 320 页。
[32]《山居笔记》，文汇出版社 1998 年版，第 273 页。
[33] 钱钟书：《管锥篇》第 3 册，中华书局 1979 年版，第 1088～1089 页。

（原载于《长江学术》第七辑。）

张承志的文学与宗教

陈国恩

文学与宗教，作为人类精神生活的两种方式，自古有缘。宗教是“人民的鸦片”，但又“是被压迫生灵的叹息，是无情世界的感情”，“宗教里的苦难即是现实苦难的表现，又是对这种现实苦难的抗议”。[1]宗教的复杂性在于，它一方面劝人顺从，起到了消磨人民斗志的作用，另一方面又仿佛给人以信仰，使卑微者自信，绝望者看到了生机；一方面造成十字军东征、伊斯兰圣战等流血冲突，另一方面又包容了人道和博爱精神。其实，宗教是人创造的，或善或恶，归根到底取决于人的善恶感应。在科学的有力挑战面前，宗教不断地让出了自己的地盘，但它没有消亡，还在以奇妙的方式影响着人类生活的各个方面，一个重要原因就在于它包容了爱的精神，能在人类经验之外安排一个可以依人自身的愿望而定的崇拜对象，给你一种寄托，来弥补现实生活的缺憾和知识有限所造成的困惑。我想，正是在这一基本点上，它与文学殊途同归，有着抚慰人类心灵、丰富精神生活的作用。文学史上不难找到受益于宗教的成功作品，这种情形至今依然，一个恰当的例子就是张承志。张承志是新时期第一个公开宣布皈依宗教的作家。他投入西北黄土地，写出了不少回族题材的作品和《心灵史》，其受宗教感情的浸润是一个明显的事实。但实际上，他陶醉于宗教激情的历史与他文学创作的历史几乎一样地长久。

一

张承志的创作起步于草原题材。他笔下的草原常脾气暴躁、喜怒无定，牧人们在贫穷、“铁灾”中生老病死，默然无声。这些初看很难与美丽、浪漫的遐想联系起来。但令人感动的是，张承志呕出心来向这片草地献上了一曲曲深情的颂歌。乌珠穆沁在他仿佛是一座圣殿，一念及连灵魂也会颤抖。他甚至恨不得将草原移人北京：在人声鼎沸的夏日北京大街上走着，“渐渐地眼睛朦胧了，视野中幻出了一片绿一片蓝”（《北京草原》）。张承志对草原的梦牵魂萦，典型地体现了他独特的精神气质。

人们发现，他对苦难有一种崇高的认同感。白音宝力格重返草原，寻找从小生死相依的老奶奶和索米娅。可老奶奶死了，索米娅含泪跨过伯勒根河远嫁他乡。“伯勒根，伯勒根，姑娘涉过河水，不见故乡亲人。”到他找到她时，“那熟悉的绰约的身影哟，却不是她”。索米娅为了给苦命的女儿其其格一种安慰，编了一个故事：她爸爸此刻正骑着一匹举世无双的黑马在闯荡世界，“会有一天，他突然骑着黑骏马来到这里，来看我们”。但他真的来看她们，实际上却不是她的爸爸（《黑骏马》）。张承志的草原小说大多充满这种感伤而悲壮的情绪，关键就是当人们懂得了珍惜的时候，美好的东西已经永远消逝，包括故乡、友谊、爱情，也包括自己的过去，让人抱恨终生。面对这人世间的残忍，张承志的独特之处在于追寻着苦难，渴望找到幸福的记忆，给自己一个悲壮的安慰。这样的幸福观包含着宿命地想踩到自己的头影上那种痛苦而绝望的冲动，也包含着宽恕、巨大的自我牺牲、无私地关怀他人和爱而不求回报，是充满宗教感的。

宗教要人忍受苦难，但人们往往忽视它同时教人们经由苦难之途达到精神圣洁的境界。在苦难中沉沦的只是凡夫俗子，而勇士和圣者怀着坚定的信仰，走上艰险的长旅。宗教的顺从哲学，原是包含着不屈不挠的人生态度的。张承志对待苦难和遗恨的态度就体现了宗教的这种积极意义。他的创作是在回味艰难的岁月，想给世人

一个证明：你瞧，我挺过来啦！没有灰溜溜哭啼啼的，“好像插几年队就是挨人下油锅似的”。[2]在明媚的春光中，他写下了《春天》，一个悲壮的故事：乔马为保住被暴风雪裹挟着南去的马群，千里奔截，最后朦胧地怀想着姑娘粉红色的身影，在天地一派宁静中冻死在春的雪原上。他仿佛以此想说：“朋友，你懂得春天的代价吗？”这种以艰难岁月的回忆为背景的对于春天的静观，这种包含着激情的历史沧桑感和由忍受达到自我净化的心理过程，体现了一种化苦为乐的宗教化的人生观。这里没有私欲，只有崇高的精神在燃烧。因而张承志的作品与同一时期的伤痕文学完全不同。伤痕文学只展现历史的创伤，倾诉人生的失落和哀痛，他却要在磨难中显示人的刚毅，昂着高傲的头，唤起人们重新思考人生的意义和价值。他要告诉人们，只知春天的美丽，太嫩了点；而在春光里默记着隆冬的寒意，“又不被它杀了元气；用一种开朗的、进取的、散漫的态度看人看社会”，[3]才算得上好汉。

不过，苦难之值得回味，归根到底是因为它包含了善的内容，这是化苦为乐的根本前提。换言之，张承志在那段岁月里毕竟是幸运的。当铁木尔身陷绝境时，白毛风的呼啸中传来了使人突然感到有了依靠的声音，六十岁的额吉以冻瘫的代价拯救了他的生命(《骑手为什么歌颂母亲》)。张承志感受到的就是这种不是母子胜似母子的亲情；永远失去而又铭心刻骨的恋情(《黑骏马》、《青草》)；身陷冤狱、冒死相助看守而自己最后悬梁自尽这种悲壮的友情(《刻在心上的名字》)；即使小其其格一声忧郁的“巴帕”，不也意味着她苦难的童年里对“父亲”有一份玫瑰色的奢望吗(《黑骏马》)？苦难使人心与人心接近，一声问候、一把扶持足以使人感到温暖并终生难忘，何况逆境中舍己救人的壮举和孩子心底的好梦。张承志以其底层生活的经历理解这份人间真情的神圣价值，因而他写道：“命运——这个词被人挂在嘴上并玷污得那么可悲——把我那么深地送进了广阔的草原和朴实的牧人之间，使我得到了两种无价之宝：自由而酷烈的环境与‘人民’的养育。我庆幸自己在关键的青春期得到了这两样东西，我一点也不感到什么‘耽误’，半点也不觉得后悔。”[4]但这种带有宗教感的苦难观，也

注定了张承志要把回想当做精神生活的主要方式，就像他在作品里经常写到的那个踽踽独行的骑手：在辽阔的草原上，细细地回首往事，思念亲人，咀嚼人生的艰辛，淡漠地忍受着缺憾和内心的创痛，他一言不发地缓缓向前。对骑手，对张承志，这种以孤独对抗孤独的方式都是自己对自己的一个证明，一种挺有味的境界，从而表现出既感到痛苦，同时又觉得是欢乐的信仰者的心理特征。在新时期作家中，赋予苦难以神圣的意义，写得如此富有激情，张承志首屈一指。但是对苦难的陶醉并非精神生活的终点。心底充盈的感动会使人茫然，纷繁的激情需要一个凝聚点和生动的象征，才能无限地趋向崇高，于是产生了偶像崇拜。张承志也沿着这条古老的心路，在额吉和索米娅身上添上了神圣的光环。

从现实生活这一面看，额吉和索米娅显然是平凡的女性。额吉给铁木尔指点迷津的那种平静庄严的语调和她的认命态度虽多少能让人联想起先知的预言，但这并不是她具有神性的根源。她们的神性主要是在张承志的感受中，她们充当了精神救助者的角色。当额吉冲进暴风雪抢救铁木尔的时候，眉宇间那种坚毅的神情，“只有在抢救孩子的慈母脸上才能找到”；当索米娅重逢白音宝力格时，她强忍住失去爱情的伤痛，要“哥哥”将来有了孩子送来让她养：“我养成个人再还给你！”背负着人间苦难，忍受了命运捉弄却保持着精神的圣洁，为别人的幸福心甘情愿地走向恐怖的地狱，这种超世俗的精神之爱，使她们超越了平凡，成了至善的化身。在这样的形象面前，世人会感到自己的脆弱、渺小甚至有罪，因而渴望宽恕和灵魂的救助，并愿意立下永不负情的庄重誓约，就像白音宝力格猛地滚下马鞍，扑进青青的草地，亲吻那片苦涩的留下了他和索米娅斑斑足迹和炽热爱情的草原，作为他告别青春的祭礼。张承志充满激情的描写使人们相信，这种心愿是不会落空的，人们会得到神圣的爱的光照，让心底成为一面反映宇宙的镜子，于是感激之情油然而生，精神获得了新生。

通常，到宗教里寻求慰藉总是由于现实中的孤苦无援。宗教给人一个遥远的天国，使人间的苦难有了一个崇高的目的而变得可以忍受，这典型地反映了人生失意者的浪漫想象。那么，张承志为了

寻找想象中的净土无休无止地提起旅行袋，最后无奈地把救助的希望托付给心中的偶像，他究竟遭受了多大的磨难？如果我们理解了张承志和他的时代，我敢断定，他的痛苦是因为丢失了人人只能拥有一次的青春。他的草原小说几乎就是恶梦醒来后他对永远逝去的青春的庄严祭奠。《绿夜》的意蕴是非常动人的：一个知青八年后重返乌珠穆沁草原来寻他记忆中的小天使奥云娜，可奥云娜，他的小诗，他干旱心田中的绿洲，已经不是他渴望见到的梳羊角辫的小姑娘了！然而梦终究没有彻底幻灭：一个雨夜，奥云娜举着手电，为茫茫草原上独行的他指示着回“家”的方向，手电成了那极远极远的绿夜里亮起的一颗星星，成了他的青春年华的永恒象征，也寄托了张承志想留住青春的无望的夙愿。

张承志支边到草原。当神圣的使命被证明是历史的误会后，谁也逃脱不了精神大厦的倾斜。而此时，知青与都市也有了隔膜，他们回城后，成了自己故土的外乡人。于是有人用物质追求来填补精神的空虚，哀叹命运的不公；也有人把精神的自由看得高于一切，自尊地守住心中的防线，把思绪投向昨天。昨天虽然艰辛屈辱，但也有憧憬、对爱情的激动的想象和真正养活自己的劳动中留下的深深脚印。他们把青春奉献给草原，草原也就成了他们的精神家园。这样的人孤傲，永远企盼着给自己的内心一个证明，精神上具有潜在的宗教素质。张承志无疑属于这一类，他明白自己寻找的已不复存在，他只能借创作重温青春时代的一切，包含痛苦和遗恨，然后神色凝重地踏上新的长旅。对青春的追悼是感伤而悲怆的，但能在黎明时刻回味着漫漫长夜的寒意，然后自信刚严地朝东方燃烧的彩霞走去，那是一种崇高的境界。张承志小说的激动人心的力量主要就源自这种霜风铁灾、精神永远不垮的内在气质。

不过这时张承志的宗教感情是基于个人直接经验自然地形成的，其特点是认同苦难和偶像式崇拜，而没有一个明确的宗教信仰，而且他的偶像也非原始初民眼中令人敬畏的图腾，说穿了，只是他需要一种比自己强大的精神力量作为依靠的愿望的投射。这种自发的宗教感情非常接近于罗素所说的现代宗教观，“现在，人们常把那种探究人类命运问题，渴望减轻人类苦难，并且恳切希望将

来会实现人类最美好前景的人，说成具有宗教观点，尽管他也许不接受传统的基督教"，这样的宗教主要地跟"那些感受到它的重要性的人们的私生活联系在一起"[5]，这实质上已是一种坚忍的有追求的人生态度。它与科学无关，而只在伦理领域为那些不甘平庸的人确立一个辉煌理想，鼓舞他们九死不悔地去追求人类的美好前景。但从正统神学的观点看，这种依存于个人愿望的泛神论思想是对上帝的严重亵渎。因为上帝或真主都是绝对的存在，如让他们居住在人间，那么人间的丑恶他们也得分担责任，其完美的神性就无法得到保证。如果他们取决于人的心愿，其至高无上的权威又怎能体现？张承志此时还未涉及这些严重的问题，就是他的宗教情绪还处在自发阶段的最为有力的证明。

由于这一原因，张承志此时的作品所包含的宗教感情是朦胧、复杂而丰富的，混合了不同文化的因素，有佛教的，基督教的，还有儒家的伦理观和人生观。例如，他反复写过的"额吉——母亲"形象所体现的博爱精神和宿命地对待人生苦难的态度，很接近佛教和基督教的观点。蒙古草原的原始信仰是萨满神，至公元13世纪，忽必烈随萨迦派新教主巴思八受戒，草原人民逐渐接受了佛教文化，因而额吉的宿命观念是很自然的。与此稍有不同，那种热爱生命、保护弱者、宽恕仇敌，反对白音宝力格为索米娅受辱而决意复仇的基督教博爱思想，既有草原人民需要繁衍生命以应付严酷的自然环境的现实基础，也体现了张承志自己非常矛盾的痛苦而浪漫的想象。二十年后他承认，"在草原插队时，我有生初次感到过人之间存在地位的差距"，"我记得在家庭、金钱、血缘方面的弱者曾多么低贱"。[6]又说，《黑骏马》所写的"与永远在我眼前栩栩如生的蒙古真实之间，存在一种巨大的不同"。[7]他的改口，有心境改变的因素，但也暗示了对慈祥的额吉他做了手脚，把她朴素的母爱朝基督教的博爱方面发挥了，以表达他对人间不平的无声抗议。这样的推论是有根据的，因为张承志受过基督教文化的影响在散文《禁锢的火焰色》、长篇小说《金牧场》中有充分的表现。《金牧场》属于他过渡时期的作品，无论题材、情调、思想，都兼有前后期的特点，其中关于凡·高的名作《向日葵》，他写了一段激动

人心的题记。那是被砍了头的向日葵，翘起的断口冲着你的眼睛，苦从伤口和鲜红中向你流淌，爱仍在明艳的火苗里闪跳。张承志读透了凡·高：充满反叛精神的凡·高，在割下自己的耳朵、体验了“死”以后，对生命、对太阳、对人类爱得更强烈。但凡·高的爱是属于基督教文化的，在基督教的观念中，向日葵是“爱”的固定象征，是对天国永恒的憧憬。张承志称自己就是一幅凡·高的作品[8]，显然他以凡·高的方式理解了向日葵的要义，把大苦和大爱调和起来作为安身立命的根本，就像凡·高的名言“厄运助成功一臂之力”[9]几乎说到了他心坎里一样。必须指出的是，这种爱和忍受的观念与他后来在《心灵史》等作品里所表达的伊斯兰哲合忍耶派反抗复仇的精神存在着重大的不同。不仅如此，他草原小说中的女性贞操观也不合伊斯兰传统。伊斯兰文化允许一夫多妻，又严禁男女淫乱。索米娅受辱后，额吉的“知道索米娅能生养，也是件让人放心的事呀”，表达的是牧人崇拜生命的原始观念，而白音宝力格对此难以容忍，那种专一的倾向无疑更接近儒家的伦理观点 。至于作品字里行间跳荡着的刻意进取的人生态度，明显地与儒家文化一脉相承。多种文化因素的融会贯通构成了一种优势，使这些小说虽然笔法有时嫩了点，但清新、滋润，生机勃勃，洋溢着崇高的美感。当然张承志的精神长旅没有止境。“你让额尔齐斯河为我开道，你让黄河托浮着我，你让黑龙江把我送向那辽阔的入海口。”（《北方的河》）那梦中的黑龙江正在解冻，气势磅礴，惊心动魄地涌向无际的大海，这象征着张承志的终极理想，就像《金牧场》里牧人以生命作赌注追求的家乡，那记忆里的黄金牧地一样可望而不可及。与此相应，他创作之初就喜爱神秘的体验，对细节有特殊的敏感，能从草木河山中读出激动人心的意义。那些写景文字不是背景，而是作品的血脉，其丰富的人文含义和强烈的暗示特性，仿佛宗教典籍里的奇迹描写。这些或许就是他伊斯兰“血质”的征兆，而其趋势将是导向严格意义上的宗教信仰。因为人类生活总是具体的，有其最终的限度，而神是一个抽象的存在，惟有对神的崇拜才容得下张承志没有终点的精神追求和全部辉煌的激情。

二

张承志最终皈依了真主。但在这条路上，他留下了一连串鲜明的脚印。

第一步是《北方的河》。这部中篇出现了一个新的重要的因素，即渴望找到“父亲”。“今天你给自己找到了父亲——这就是他，黄河。”（《北方的河》）父爱威严、粗犷、强悍。父亲关照孩子，其意是赐给孩子血性和刚烈，让他从身边走开，去独立地闯荡世界。因而当作品里那个不安分的家伙纵身扑向被晚霞烧得通红、充满神秘蛮力的“父亲”，一个阳性的偶像——黄河时，也昭示着张承志完成了一次精神飞跃：他不再留恋慈母的爱抚，而是渴望得到严父的指点；不再感伤地回首往事，奢求宽恕，而是挑战似的寻求能证明自己能力的刺激，他终于摆脱了知青生活的阴影，变得粗犷、沉着。这种心理上的成熟，是他放弃“拜草原教”的标志，也是他寻找新的宗教的必不可少的前提。

第二步，20 世纪 80 年代中期，他投入西北黄土地和茫茫戈壁，写下了《黄泥小屋》、《三叉戈壁》、《九座宫殿》、《终旅》、《残夜》等小说和一批散文。这些作品的格调迥然有别于前期。眼前没有绿色，全是焦干焦干的黄土和被毒阳照得白晃晃的铁色砾石。与此相比，草原的暴风雪也有了一份浪漫的诗意。在这样的险境中，人们凭着“一股心劲”活着，回族同胞为了维护自己的民族尊严，举行了一次次悲壮的起义。在《终旅》中，张承志把这叫做“一口气”，为了这口气，他们“‘哇——’地怒吼着挥起斧头，走上了舍命保教的路”。在《黄泥小屋》中，这被称为“软肉”，为了“护住自己心里那块怕人糟辱的地方”，苏尕三“举起镰刀，朝那狗官脖颈上割了一下，家就毁啦”。张承志用粗硬触目的线条近乎冷峻地展现了人心中坚忍的一面，人的超越死亡追求人道、正义和自由的英雄气概。但局限也开始显露了。因为他对这块土地上人事的了解毕竟是一种“寻访”，熟悉生活的程度远不能跟他从草原生活中得到的体验相比。他凭着血缘的神秘产生了汹涌如

潮的感受，可一时又抓不住大量扎实生动的细节。于是他改用一种更主观化的写法，凭着体验一味地往人物内心深处发掘，又不时地求助于西洋技巧，用时空颠倒、意识流等掩饰缺乏外部细节的窘态。结果一些作品相当艰涩，情绪纷繁，感受重叠，明显地不如他的草原小说写得酣畅淋漓。但从张承志创作发展的角度看，情形又有所不同。那种沉重压抑的调子既与黄土戈壁的题材特征相关，又与他此时因耳闻目睹同胞的历史境遇而变得粗糙了的心境吻合，而更重要的在于，它们是张承志寻找新的精神家园的一道关口，是他通向伊斯兰信仰的一座里程碑。

如果说，早年的《湟水无声地流》表现了逃荒的回族农民世俗生活的一面，留给张承志的是那种久久难以释然的眼神；如果说，稍后的散文《心火》，他对外祖母颤抖着呼唤着“主啊——”感到痛苦然而难以赞同到似乎懂得了它的意义，但仍旧是若有若无的、不绝如缕的柔柔火苗，那么不难看到，张承志随着这批黄土地小说才真正强烈地感受到真主是最高的最真实的存在，他也彻底理解了伊斯兰风俗的奥秘，并对清真寺等信仰的象征产生了神圣的感应。《黄泥小屋》里可爱的贼娃子被人举着猪骨头撵着时那比死还难受的痛苦和《残夜》里杨三老汉在清真寺上空看到的辉煌夜色，都有一个明确的伊斯兰信仰基础。

与此同时，张承志改变了对自然的态度。《顶峰》—— 一向无所畏惧的铁木尔，突然面对意为“天王”的汗腾格里峰时，“他觉得那耸人天空的雄大冰峰正朝他逼近过来，把他冻成一个渺小的雪粒”，“他觉得自己的身体里面有什么东西被冻得折断了”。冻折的显然是人的精神，取而代之的是对神的敬畏。张承志一改草原小说的浪漫写法，破天荒地赋予自然以神力，在心中为信仰留出了地盘。

不过这时他的创作总体上还是面向世俗的。信仰在字里行间跳跃，却又表现了丰富的社会历史内容。如揭露满清王朝民族歧视政策的血腥罪行，体现的是阶级的立场。苏尕三在反抗了东家的迫害后，与那个穷苦的汉族女子相携着去寻找遮风避雨的黄泥小屋，反映了回汉底层人民的处境和他们朴素的阶级意识。宗教信仰、民族

感情、阶级观念和人在自然中求生存的人类意志统一在作品中，很大程度上补救了它们在艺术上比较艰涩的欠缺。

奇妙的是，张承志在20世纪70年代就作为工农兵大学生涉足天山南北从事考古实习和方言调查，他为何跳过草原小说到现在才找到通向真主之路？答案也简单：时代使然。70年代人们不可能心骛八极，视通万里，而到80年代中期，人们在摆脱极左思想束缚后，信仰反成了问题，迫切需要重新确定自己在生活中的位置、人生的目的和生活的意义，以获得新的精神支柱，文化界于是掀起了一阵寻根的热潮。有人向古代发掘传统文化的意蕴，也有人向大自然索取原始的生命力，而作家所用的文学方法大多是借鉴西方的表现主义、象征主义、超现实主义、“黑色幽默”等，因而文坛上流行起注重直觉、潜意识，崇尚荒诞变形的非理性主义思潮，这有意无意地成了对从前教条化的历史决定论的一种反动。而对于出身回族的张承志来说，寻根就是追溯自己的血源，“寻找这表达和诉说的形式”。[10]这时，非理性主义思潮以其固有的特点，为他实现从理性转向非理性的宗教信仰并最后找到自己的根在贫瘠裸旱的大西北提供了有力的工具。反过来，他又以一个“孤独的前卫”所具有的先锋性昭示着80年代末诸如易经热、特异功能热、宗教信仰热等非理性主义思潮的进一步泛滥，这一切最终反映在哲学领域里，形成了一个贬低人的力量、限定知识的界限、否定客体实在性，企图借由生命本能的、不可言喻的原始冲动实现与宇宙精神对话的怀疑主义的浪潮。

但任何外部因素的影响都要通过主体内部的特点起作用。张承志精神变化的根源还在他自身，因而其过程也独树一帜。一般说来，文化修养较高的知识分子接近宗教，多是看中它的比较理性化的神学思想，意在探究人生真谛，或为避世而追求精神升华。但张承志的转向伊斯兰信仰全凭以民族血缘为基础的感情激发。他在《心灵史·代前言》中写道：数百万回民从异域进入中国定居，面临着一个艰难的选择——要么继失去母语之后，失去信仰和宗教，被强大的中原文化淹没；要么采取一种抵制的态度，永远地充当流落他乡的异乡人角色，永远地处于心灵的漂泊之中。而回族同胞义

无反顾地选择了为信仰而抗争，“千里血流，往往换不来他们的一言半句”，这种置之死地而后生的伟力和刚烈的殉道精神契合张承志缘自草原又经“北方的河”熏陶的男子汉气概：他被深深地打动了，并从感动到认同，更深地突入了同胞的心灵，于是通向信仰的铁门隆隆地开启，他获得了神谕。“人与神的倾诉秘授确实有过，那种体验已经能串起我的人生”，他说。《金牧场》就记下了这样的时刻：“他”跪在痛哭流涕的杨阿訇身边，面对青砖拱北，愤怒得浑身发抖。如此强烈的宗教激情表明，张承志的皈依伊斯兰信仰是受了中国伊斯兰教徒的历史遭遇的刺激，经由民族认同而导致自己身上潜在的伊斯兰“血质”的复苏，严格地说，他是“回家”而非皈依。由于这一切在刹那间完成，使张承志不可能理性地致力于神学研究，他渴望的是伊斯兰精神生活的实践。所以当他在哲合忍耶七代宗师身上看到了这一实践的范式时，就几乎难以自持地想“投入一个伟大的怀抱”，去完成一桩神圣的使命——执笔《心灵史》。[11]

但当这“关键”时刻，他又觉得还有“余债应当清理”，[12]如同一个人采取性命攸关的行动前需要片刻的冷静，这就有了他的第三个脚印：诗体小说《黑山羊谣》、《错开的花》等。黑山羊是个神秘的象征，《错开的花》则是他用隐喻的手法对自己从草原开始到感悟真主的心路的回顾。这些作品，连他自己也承认，“哪怕是极其亲密的朋友也可能读时感到艰涩和陌生”，因为“全部体验都过于私人和神秘，全部体验都过于沉重地负载着巨大的意义和命题”。[13]而我以为，它们的真正价值乃是张承志为了完全进入宗教精神状态，最终写好《心灵史》所作的一次心智和思维方式的演练，带有苏菲派神秘主义道乘修持的性质。苏菲主义强调通过冥想、主观直觉和内心体验达到内外浑然的境界，最后与真主合一，反对教法教义的外在束缚。这曾被伊斯兰正统派视为邪说，但传入中国的伊斯兰各派大多源出于它。张承志在《新诗集自序》里所称颂的那位神秘主义诗人哈拉智就是个著名的苏菲家，可见他诗体小说中的神秘的感知和表达方式，明显地受到了苏菲派的影响。经过这一“修持”阶段，张承志整个儿地伊斯兰化了。如他对黑色

的感悟已迥然有别于草原小说里黑骏马那种朦胧眩目的印象，现在已变成对麦加天房里伊斯兰信徒视为至圣之物的黑色陨石的神秘感应。所幸，张承志使用了诗化的语言。而诗，中国文人早已熟习了佛学那套直观、禅悟的把戏，创造了诸如“水中之月”、“镜中之像”等神秘性的审美范畴，因而他的这些艰涩之作还是有人能读的，只是识者日少，再难重现洛阳纸贵的盛况了。

三

《心灵史》是部奇书，它记录了哲合忍耶七代宗师的事迹和二百年间回族同胞反抗清王朝血腥镇压的悲壮心史。此后，他又写了散文集《清洁的精神》。对于《心灵史》这样一部作者唯一引为自豪的大作所包含的宗教意义，信仰外的人无权评说，但我们可以转换角度，从它考察宗教与文学关系的一些问题。

严格说来，《心灵史》是一部现代的经典。宗教文献的深奥、奇迹描写的神秘，考证、议论，使一般读者不胜重负，特别是其中只属于作者个人的神秘激情，世俗之众缺乏能够读解其意义的信仰前提。这样，作家皈依了宗教，却缩小了读者的范围，又不能不说是一种负面的效应。

历史上，既是“经”又是优美的文学这样的作品是有的，但一般都是在人为宗教产生以前就已经流传的民间文学而后被宗教利用，或人为宗教初创期关于信徒的生动传说，如《圣经·旧约》和佛本生故事。这些作品所包含的宗教内容是人类与自然的冲突中自身求生存的问题，具有巨大的包容性和浓厚的人性基础，因而其朴素的意义反而经得起时间的考验，往往具有永恒的魅力。一旦宗教发展到拥有完整的神学理论、系统的教法教仪的阶段，如中世纪，不仅产生了强烈的排他性，而且以对世俗的贬低阻碍了信徒去关心和思考生活领域里更丰富多彩的内容，更不用说它的神学信条紧紧地束缚了人们的思想感情。这样的时代可以产生大量的神学著作，却很难产生与普通人心相通的文学巨著。即使宗教学者最大限度地利用了文学的力量，但鉴于表达的是特定的信仰和纯个人的神

秘体验，与大众的精神隔了一层，一般也难以赢得大众的喜爱。张承志的创作情形正与此类似。他前期作品里的宗教情绪直接产生于艰难而蕴含着人情味的现实生活，他的孤独、感伤和崇高的激情是属于时代的，因而其作品引起了广大读者、特别是同龄人的强烈共鸣。但是从诗体小说到《心灵史》，张承志确立起绝对的信仰，一步步地趋向神秘，也一步步地疏离了大众。他的“生命作和毕生之作”只赢得黄土地上几百万上千万农民兄弟的“夸奖和念想，而这一切‘文化’界像白痴一样什么也不知道”,[14]平心而论，这是宗教界的幸事，却是文学界的悲哀。

宗教和文学就其起源而言，是一对同胞兄弟，但它们后来的合作似乎须有一个更高的前提，一个双方都应遵循的原则，即宽容。《圣经》和佛本生故事，对于世俗读者是神话、传说和优美的民间文学，对于信徒则是神圣的经典、原则，彼此各持一端而不认为是不可饶恕的相互冒犯，就包含着宽容的精神。中国文人思维方式和审美情趣深受佛教文化的影响，但他们是吸收，而非皈依。自由择取，不加强制，正是文人叨佛学之光的基础。宽容，就其内在的意义而言，是与宗教信仰的核心——爱的精神相通的。野蛮的宗教难以长久，而现在的世界三大宗教得以流传，一个重要原因就是它们超越了民族宗教的狭隘性，有一个比较贴近人性的“爱”的文明信仰。如基督教宣扬博爱，佛教普度众生，伊斯兰教“穆斯林”意为兄弟，而且它以绿色象征和平，又被称为“和平教”。当然，宗教的爱有其教派的限度，在实践中做不到彻底。而一旦宗教的狭隘性占上风或被政治利用，往往就导致流血冲突，这时缺少的恰恰就是爱和宽容。不过以宽容精神突破教派的偏见今天仍是可能的，就像张承志用日文写作《从回教见到的中国》时，一个基督徒教授无私地帮他校正了日文语法，而“不干涉内容的任何一点”，以致“他的行为使我深深感到：宗教的区别是次要的，人的信仰与否才是人美与丑的区别”。[15]同样，有了这种精神，宗教与文学也可以既在不同领域互相尊重，又能在追求真、善、美的基础上互相渗透，使前者更贴近人性，使后者达到更博大崇高的艺术境界，如同托尔斯泰的宗教精神之于他的文学创作那种激动人心的伟大影

响。

张承志皈依伊斯兰教，一个令人遗憾的方面，就是缺乏宽容的精神。他似乎高居天上，用信仰的标准给人世下了一个判断："堕落。"这就剥夺了现实世界的意义、价值和真理，使他不愿意也不可能深入理解生活的全部复杂性和生动的内容，结果是从前男子汉的强悍变成信仰者的独断，孤傲发展为自负，他显得偏激狭隘，难以容人。这种心情虽有历史的缘由，不全是张承志个人的错失，但基于跟大众隔了一层的信仰而不是植根于最广泛意义上的生活和正义的激愤之情，对于以生活为命根子的文学创作来说，弊大于利。一个明显的事实是，张承志的作品越来越艰涩。不仅如此，这还影响到他与文化界的关系和他对自己以前的作品的评价。

他说："我早与知识分子的营垒分离，失尽了阶层与思潮的支持。"[16]对此，似乎应从两方面来看。面临市场经济大潮，有一些无行文人媚世失节，张承志骂他们堕落得如同"汉奸"，[17]令人震惊然而感动。但他把文化界视为一个与自己敌对的整体，绝望地感到"无援"，[18]乃是他固执的"预感"遮断了自己的视野，以致无法看清还有许多正义的文化人士在为清贫的祖国默默奉献毕生的心血。仅仅因为人们对《心灵史》的反应不尽如人意，就以"白痴"相敬，这是他偏激的表现。因为《心灵史》若是一部经，俗人没有必读的义务；如果它是一部文学作品，在当今越来越强调读者主动参与文学创造过程的时代，他们可以钦佩回族同胞的壮烈精神，而不喜欢那种充满神秘感应的艰涩文风。无论从哪方面讲，张承志都没有强人所难的权利。

他对鲁迅的评价也很有意思。《致先生书》"以心比心，以血试血"，体味到先生内心伟大的孤独和痛苦，觉得以先生的"血性激烈"或许是"'胡人'的后裔"，虽然他也自嘲这近于"胡说"，却已不经意地流露出了一点种族的偏见（"偏见"一词为张承志文中用语）。事实上，张承志误以为儿女情长的东南风水之地，即使在鲁迅的时代，就有断头轩口的秋瑾，喋血皖江的徐锡林，更何况自古皆然的"越性"。勾践所言的"任死"，就是对吴越民族刚毅勇猛、果敢轻死性格的凝炼概括。中华各族都有慷慨悲歌之士，若

冷静一点，张承志本不必对此太多计较。而现在，他从反对偏见开始又回到了偏见，这有违他的初衷，也使读者不免要怀疑他的信仰损害了他的现实感和理性判断力。

尤其令人痛惜的是，他把前期小说与《心灵史》对照，加以彻底否定："什么人性母性，什么进步守旧，什么哲学文学。我只是怀着过分单纯的善意决定了写它"，[19]若有机会，那"重写的部分也许将放在牧人生存和观念中严峻残酷的一面，将解剖家族和人的关系，将描写悲惨，将反对上层煽动的歧视和排外"。[20]创作是一件私事，作家心境的变化，读者无权干预，但张承志把这一惊人的转变概括为"那时毅然让出了狭隘的一片草地，此刻才获得了用一册《心灵史》刻画一个信仰的中国的殊荣"，[21]为信仰而否定"母性"，不能不说是对"母亲"的残忍。他或许也有过痛惜和犹豫，只是信仰的坚定性使他无法采取两元论的立场，兼顾世俗和宗教两个方面，如《错开的花》所写的："在这片和谐的草地里，人要遵守和谐，生老旺衰——而我不愿意。我愿意死，但不愿老。"可是孩子长大，忘记了在《诉说》等文章中不止一次对"母亲"许下的永不相负的诺言，转而要对她施以彻底解剖，展示其"严峻残酷的一面"，这显然又太违人情。勾消了母爱，实际上也在否定自己，并向世人昭示了他今后的创作取向将是在艰涩中要再添加点辛辣呛人的滋味。于是，偏爱他的读者一时愕然，且私下里大多希望他再去见见草原"母亲"，因为她更懂得爱，更有人情味。可以肯定，不论张承志想抓起什么写，只要他能忆及"母亲"的恩泽，哪怕稍稍回味一下苦难岁月里她怀中的暖意，他的心就会变得湿润、丰富，就能理解宽容的真谛，就能抓得住纯正的美感，把作品写得热烈、沉着，节奏鲜明。

当然，张承志"服从的，永远只有一个神秘的命令"，[22]他是在自觉地冒险，甚至可以把世俗意义上的"创作"两字扔进垃圾堆。但如果他还有意当一个作家，就应该谨记自己的告诫："我要警惕偏激。"[23]而且最好回到草原小说里那种缘于生活经验的宗教感上去，找到宗教与文学相通的一面，进入大众的精神世界，用更普遍的立场深刻地感悟人生的悲欢，让写出的东西少点神秘的因

素，多点社会内容和人性意义。一切似乎全缘于宗教与世俗的关系，一切全凭张承志最终如何把握。

这里的批评也许略显尖锐，但全为了能留住张承志这样一个急切的私愿。这一希望大概不会幻灭，因为看得出来，张承志是复杂的。他想坚守宗教一元论的立场，可事实上又更深地卷入了世俗的爱、希冀和愤慨，两方面都难以彻底，或许这本身就是一种深刻的绝望。他屡屡以反叛正统的文化为荣，可是在许多人崇洋媚外从肉体到精神都准备好出卖的时候，他却正气凛然地宣布："我是黄河儿子中的一员。"[24]针对当今西方列强觊觎中国的用心，他为长城写下了雄壮的辩护词，[25]力称"我独自为中国应战"。[26]即使《心灵史》，如扒开神秘主义外衣，回族同胞那种不屈不挠的反封建精神也绝对是全中国人民一份值得骄傲的财富。这些似乎又都在证明，张承志还是张承志。古歌《黑骏马》最后两句："黑骏马昂首飞奔哟跑上那山梁，那熟悉的绰约的身影哟却不是她。"姑娘与"她"是一个存在于时间中的辩证法，悟透了它，读者就能重新找回张承志，而张承志也能走出偏激的情绪阴影，走向阳光闪烁的原野，广视野，厚亲情，涵静气，充分施展其敏锐卓越的感受力，为广大读者奉上更多的新鲜活泼的美文。

注释

[1]马克思：《〈黑格尔法哲学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1995年版，第2页。

[2]张承志：《〈黑骏马〉写作之外》。

[3]张承志：《〈黑骏马〉写作之外》。

[4]张承志：散文集《绿风土》，作家出版社1992年版，第106页。

[5]罗素：《宗教与科学》，商务印书馆1982年版，第6页。

[6]张承志：散文集《清洁的精神》，安徽文艺出版社1994年版，第156页。

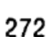
[7]张承志：散文集《清洁的精神》，安徽文艺出版社1994年版，第215页。

[8]张承志：《北方的河·后记》，北京十月出版社1987年版，第316页。

[9]［美］欧文·斯通、吉恩·斯通编：《凡·高自传——凡·高书信选》封面

“题记”，湖南文艺出版社 1991 年版。
[10]张承志：散文集《绿风土》，作家出版社 1992 年版，第 243 页。
[11]张承志：散文集《清洁的精神》，安徽文艺出版社 1994 年版，第 126 页。
[12]张承志：散文集《清洁的精神》，安徽文艺出版社 1994 年版，第 126 页。
[13]张承志：散文集《清洁的精神》，安徽文艺出版社 1994 年版，第 126 页。
[14]张承志：散文集《清洁的精神》，安徽文艺出版社 1994 年版，第 217 页。
[15]张承志：散文集《清洁的精神》，安徽文艺出版社 1994 年版，第 119 页。
[16]张承志：散文集《清洁的精神》，安徽文艺出版社 1994 年版，第 214 页。
[17]张承志：散文集《清洁的精神》，安徽文艺出版社 1994 年版，第 215 页。
[18]张承志：《无援的思想》，收入《清洁的精神》。
[19]张承志：散文集《清洁的精神》，安徽文艺出版社 1994 年版，第 215 页。
[20]张承志：散文集《清洁的精神》，安徽文艺出版社 1994 年版，第 114 页。
[21]张承志：散文集《清洁的精神》，安徽文艺出版社 1994 年版，第 123 页。
[22]张承志：散文集《清洁的精神》，安徽文艺出版社 1994 年版，第 214 页。
[23]张承志：散文集《清洁的精神》，安徽文艺出版社 1994 年版，第 220 页。
[24]张承志：散文集《清洁的精神》，安徽文艺出版社 1994 年版，第 152 页。
[25]张承志：《无援的思想》，收入《清洁的精神》。
[26]张承志：散文集《清洁的精神》，安徽文艺出版社 1994 年版，第 214 页。

（原载于《文学评论》1995 年第 5 期，《人民大学书报复印资料》1995 年第 12 期转载。）



诗化的生存体验

——《野草》意象解读

张 园

许寿裳先生曾说“《野草》，可说是鲁迅的哲学”。[1]鲁迅将积淀在自己生命最深层的生存体验寄寓于《野草》的意象世界，正是意象富于隐喻、暗示、多义的特质，为鲁迅渴望表达的生命体验找到了最适合的诗化形式。引人注目的是，鲁迅刻意打破古典意象在传达某种文化意义时的单一性和固定性，把表现现代人生存体验的文学想象力凝缩在富于现代形式感的全新意象之中。因此，对《野草》意象的解读，须从审美现代性与思想现代性两个坐标点上，分析鲁迅如何激活传统意象系统从而创造出意象的现代生命力，以及如何以意象有效地和有力地表达自己独特的生命哲学。

《野草》中的意象大体从三个方面吸取资源。其一，中国传统意象系统从内部提供了强大支援，这种支援主要是指意象的语言形式而非文化意义。其次，要使《野草》的意象以现代语言的表达方式传递现代思想意识，已臻成熟的西方现代文学语言是一种有效的借鉴。其三，《野草》意象所蕴涵的审美意蕴和精神价值来自鲁迅自身独特的现代生存体验和生命哲学，这是意象作为语言把握方式永不枯竭和最富生命力的源泉。

鲁迅的《野草》用一种特殊的结构方式把意象世界组织和建构起来，既揭示了现代人的生存境遇，又作出自己对于生命的回答和选择。在这些回答中，意象成为将体验外在化的特殊结构方式。它比普通的叙述语言更能体现现代人体验和精神的繁复深邃。

《野草》的意象区别于传统意象系统和其他语言方式的独特之美可以证明，鲁迅以自己的创作实绩推进了中国现代文学审美现代性和思想现代性的发展和演变。

一

每一种生命哲学都必须面对这些无法逃避的问题：人类的根源与历史境遇；人的生存状况与生命体验，以及如何看待生命的必然——死亡。不同时代的人类基于他们的生存境遇认可不同的生命哲学，哲学本身也随着人类对自身生命存在的自觉不断发展。

《野草》的意象创造出一种寓言式的人生景观和境遇。它首先诘问的是生命个体自身，是决绝激切地要脱出与既往历史联系的个体，怎样在痛苦中返向自己的内在生命，探究存在的根源，寻求生命的依托。《野草》中似乎没有哪一篇比《墓碣文》更能带给我们对自身的震惊。文章中意象的不断闪跃造成了惊人的效果。“死尸”被裸露于一片苔藓丛生的荒墓孤坟，无表情、无心肝。墓碣上的刻辞残存着死者断片式的人生警言。幽暗阴森的意象画面中，一股恐怖冰冷的气息迎面扑来，人像闯入了无法挣脱的梦魇，被灵魂深处巨大的无依和恐惧所裹挟。在这块本应该铭刻着死去者名字、生卒年、身份和亲缘关系的墓碣上，主体的历史被磨灭了。这些使它联系着过去，向往着未来的生命坐标，决定着它获得文化认同的历史根源，给它带来理想希望的价值信仰和精神关怀，在这个死去者唯一的纪念体——墓碣上呈现为一片空白。意象的深处使我们震惊的，不仅是个体挖掘自身生命根源的深切创痛，而且是在蜕变转型中受历史之命去实现变革的思想先驱者所经受的时代痛苦。

在《影的告别》中，孤独的“影”在明暗两界挣扎，进退两难之中惶惑。它不愿依附于“人”的形态，它渴望成为独立的生命个体，渴望超越“人”而创造出它自己，成为它自己。“人”与“影”的关系已经不是主客体之间的对立，而是真实地提供出生命个体与其自身存在关系的模拟形态。如果把“影”的意象与前面《墓碣文》中个体对自身历史性的认识结合起来看，“影”对

"人"的超越渴望，实际上产生于被历史撕裂的痛苦，产生于文化无根的恐惧。个体置身于历史文化的连续性中，却又找不到自身与过去、未来的血缘关联；个体从历史的废墟中获得了生命自觉的猛醒，而自身的历史性又把自觉的生命意识建立在文化断裂之上。这样纠缠使生命的存在根源与历史境遇的答案更加复杂了。"影"所表达的生存体验体现了鲁迅对于个体与历史关系的一种特殊把握力。在"五四"时期，高呼猛进的改革者曾不惜以极端方式与旧时代划清界限，但是历史的承续性和复杂性必然沉潜在每一个生命深层。人们不可能如期望的一样顿然割弃历史，完成变革。而自身寻求历史归属的渴望却更加强烈了。

比生命的历史境遇更值得关注的是它的现实生存。鲁迅在《野草》的绝大多数篇章中都设置了以个体方式存在的生命意象，即使是在比肩作战中共同获得了生命自觉的多个个体之间，鲁迅还是强调了他们各自的独立和孤独境遇。《秋夜》中有一个意象的细部表述十分特殊："……墙外有两株树，一株是枣树，还有一株也是枣树。"作者在此故意违反了"墙外有两株枣树"的常规表达方式，这是富有深意的。两个真正的生命在此相遇了，然而甚至它们之间也无法分担彼此的苦乐，无法从对方身上获得生命在战斗中的重量和价值。生命中的一切都只能在相互默默地凝视中去独自体味和承担。"枣树"意象仍然以个体"他"的方式表述，从另一种角度也表明即使在战斗群体中，仍须保持的个性独立与自由。鲁迅用"一株……还有一株"的意象表达充分显示了他以现代语言方式凝缩现代思想意识的自觉。

《野草》中几乎所有的生命意象都印证了鲁迅对独立个性和自由生命的珍视。《求乞者》中的"我"为什么对乞求怜悯帮助者既无布施也不显同情，反给以"烦腻、疑心"？"我"为什么对于"孩子"的"磕头、哀呼"如此憎恶？为什么鲁迅分明否定了"求乞者"的存在方式？文章中"灰土"、"断砖"、"泥墙"、"秋寒"……多重意象不断回环复沓，造成破碎暗淡的境遇氛围，一种隔膜和孤独的情感体验被加重了。这隔膜和孤独不关乎现代社会人际关系中的人道主义精神，而是源于"求乞者"的依附性人格

和“我”的独立诉求之间的根本对立。“求乞者”在依赖他人的施舍和恩赐生存，他被剥夺了选择自己、创造自己的机会，永远处于被怜悯、被援助的可悲处境。而施予怜悯同情者获得了恩赐的权力感，他将以救星自居而成为新的压迫者。对于“求乞者”而言，布施者以自己的同情指导，为他的自由选择设置了界限，使他沦人新的思想奴役和独裁。鲁迅憎恶这种貌似人道的精神奴役，所以他“但居布施者之上”，以烦腻、疑心揭示出“求乞者”无所为的奴性，激发人去获得自我存在和创造的广阔自由。这也是鲁迅为何不同情弱者而颂扬强者的原因。通过两种不同生命存在方式的对比，鲁迅突出了自我行动和选择对于生命存在的意义。

当“依附性”人格集合成一整个群体时，独立个体与他人群体的对立更加尖锐了。《立论》中的“客人们”违心地说着应景的谎言。这些谎言遵从从漫长历史中延续下来的传统价值，“立论”就是一整套秉守这种价值而每个人习以为常的表达方式。当每一个独立的“客人”融成一个整体，他就开始被群体价值异化和平庸化。每一个人彼此效仿，磨灭个性，压抑自我的存在。在群体异化个体的过程中，每个“我”都将成为人群中的一个，这暗示着“未尝不混在其中”的人人有罪的思想。但是，终于有一个说出真话的人打破了浑浑噩噩的生存方式，鲁迅在此要表明，个体对自身的处境是可以选择的，即是否维护个性自由或者陷入抽象整体。即使个体的自身处境不可选择，他仍然可以决定这种处境对自身具有何种意义。因为人的生命存在没有既定模式可参照，人应当在自身行动中选择自我，创造自我。

“过客”意象把对个体独立和自由的张扬推向了极致。这里同样通过鲁迅对个体与自身、个体与他人关系的双向揭示来表现。《过客》中一个孤独者要独自去完成走向“坟”的生命旅程。他在途中遇到了“老翁”和“女孩”的好意和关心。“他人”意象不再是虐杀个性或依附人格的威胁，而是一个孤独生命的协助者和扶持者。令人费解的是，“过客”仍然拒绝了他人的好意，甚至诅咒其灭亡。鲁迅在这里关心的不是人情伦理问题，而是人的生命存在问题；不是善恶是非问题，而是生命自觉与非自觉的问题。自由生命

是以孤独为代价的，哪怕是他人善意的关情，也会成为个体自由的界限。一个生命自觉的个体决不能停滞在生命既成不变的状态下，他必须不断做出选择，自己造就自己。他要把生命已经存在这个事实承担起来，并独自负担起自己的命运。这沉重的精神负担不能由他人代替分担——既不能由老翁代表的已知经验领域来分担，也不能由女孩代表的未知理想领域来分担——只能依靠个体自身的独立决断来完成。

鲁迅设置的各种“他人”意象没有浅留在人与人的个体人际关系上。个体与他人的关系只是现代人的生存困境的一个侧影。如果把“他人”意象扩展为整个外部社会和文化形态的表达形式，它的意义就延伸向一个更宽阔的存在空间。生命个体的孤独困境成为社会文化形态压抑独立个性与精神交流的真实写照。

《野草》中的生命个体意象以孤独与整个现代生活图景静默交流。这些意象表层勾勒出个体在时代中的生存和精神境遇，同时又把它所属的特定的社会历史文化形态纳入了意象深层。鲁迅并非由此归结出个人与社会时代的对峙状态，而是将个体生存与民族的历史命运、社会的现代化进程统一起来，以意象的独特表达为现代生存体验本身创造出一种寓言式景观和空间。在这里，意象特殊的象征形式感比日常叙述更切合于表达的需要。

二

《野草》写作前期，鲁迅刚刚译介完厨川白村的艺术专论《苦闷的象征》。书中提出“生命力受压抑而生的苦闷懊恼乃是文艺的根柢，而其表现法乃是广义的象征主义”。[2]鲁迅对此有深切的体验和共鸣，并把象征引入了《野草》的创作实践。同一时期中国现代早期象征诗派在文坛异军突起，其诗学观念和表现方法使人耳目一新。象征诗派的艺术创造主要受西方象征主义诗人的影响。但不可忽视的是，隐性的中国文学传统也是促生它的另一股重要力量。传统诗歌中浓郁的象征色彩，尤其是唐诗、宋词的意象表达，正是充满艺术敏感性的诗人的沟通东西方诗歌的内在契合点。周作

人在《〈扬鞭集〉序》里就提出以"象征"作为东、西方诗歌的联结点："这是外国的新潮流，同时也是中国的旧手法；新诗如往这一路去，融合便可成功"；李金发也在其诗集《食客与凶年》的自跋里指出，"东西作家"应"于他们的根本处"，"把两家所有，试为沟通，或即调和之意"。

《野草》意象印证了中西诗艺在象征上的融合和互渗。鲁迅不仅充分借鉴汲取了西方现代象征主义的表现艺术，而且把它融人对传统意象的重新锻造之中。意象从庞大的历史语境中获取整个意象意义系统的支撑，使人们自然而然地接受了象征手法的表现技巧；但在意象转化为象喻意义时，鲁迅不再传递文化传统中约定俗成的规定意义，而是使意象本身的多重复义交织、互现、引申，衍生出一个不断更迭交响的整体象喻意义。寓含其中的，是作者心底潜涌暗突的多重现代生存意识和生命体验。意象表达将我们引入一个永不完结的意义扩张和转喻过程，这种开放性形成的张力无疑显现了现代意识本身的纷繁深邃和无限变化。有一点值得注意，这里意象的多重复义仍来源于传统意象系统内部，但在转化为隐喻意义时，作者个体体验的现代内涵是意象的精魂所在。

让我们从一个特殊的细部意象谈起。《野草》里色调最温暖明亮的是一则《好的故事》，鲁迅在其中用到了"水"的意象。"茅屋，狗，塔，村女，云……"无数美的人和美的事，都在"水"的意象中呈现展露出来。读者会基于对整篇故事象征手法的熟悉和共鸣，看出鲁迅力求用"水"的意象把一个看似实有的生活图景转化为隐喻。作者在文章中多处暗示了象喻意义的表达："大红花和斑红花都在水里面浮动"，"茅屋，狗，塔，村女，云……也都在浮动着"。"浮动"一词提示了"水"意象造成的联想意义：即水的流动、虚浮、易变形。这层联想义与美好故事本身构成反讽性观照。"水"的意象显然因承受语境压力而富于深意。考察"水"意象在此独特的转喻过程必须从历史语境提供的传统意象意义系统切人。

在唐诗人杜甫《绝句漫兴九首》其五中有云："颠狂柳絮随风舞，轻薄桃花逐水流"；明代前七子之一的王廷相也曾在文评中指

出："古谓水中之月，镜中之影，可以目睹，难以实求是也。"传统文本在此提供了"水"意象的一种含义：即悬浮、变幻不定。由此，"水"意象从内部有力地颠覆了"好的故事"的外在含义。读者此时渐渐明白："水"意象怎样使整篇文章的语境暗含了歪曲。"水"在流动变形中把美梦撕成碎影片片，"好的故事"下隐藏着"水"的流动、无定质的品性。"美丽、幽雅、有趣"的梦幻和希望在虚浮的水影幻动中粉碎了。

接下来，传统意象系统使"水"意象又演绎了另一重语义变奏。如"子在川上曰'逝者如斯夫，不舍昼夜'"（《论语》）；"流水落花春去也，天上人间"（李煜《浪淘沙令·帘外雨潺潺》）。"水"在流逝中一去不回，同时喻示一切美好已如天上人间的乖隔，永无见期。就像古希腊哲人说的："濯足急流，抽足再入，已非前水。"水是"有限的，常变的，转瞬即化为陈腐的。"[3]"水"意象这时从社会空间的叙述跨入历史时间的想象，并注入个体当下的真实感受。鲁迅表露出的不是传统语境下世事变幻、沧海桑田的怀旧与伤感，而是在历史转变的瞬间，人发现自己所熟悉、亲切的一切都被埋沉，只留下无所依托的孤独的自身。

《好的故事》中运用的"水、云"意象的比照，在历史语境中是经常出现的。古代文本中的"云、水"相连大多出自佛禅诗，如唐代诗人李翱曾问禅于惟俨禅师之后口占一偈曰："云在青天水在瓶"；韦应物禅诗"水性自云静，石中本无声"；谢灵运诗"云日相辉映，空水共澄鲜"。这些诗句以"云、水"意象入禅诗释禅理，选取的是"水"透明纯净、实有而似无，"云"飘忽不定，时有复时空的自然特征。[4]可见，传统"水"意象蕴含了"空、无"的义理。水的无声无息、无色无臭的状态实际上喻示着生命的废灭。鲁迅的意象昭示出一片静穆、波澜不惊的生命的无价值，而静谧美好的幻梦不过是在自欺。那些仍留连于往昔田园牧歌的宁静中的人们，那些仍蜷缩在一己屋檐下自哀自怜的人们，那些沉湎于幻梦希望超然物外的人们，那些摩挲着旧古董死抱住老国粹的人们，不都在做着"好的故事"似的美梦么？现在，他们封闭宁静的人生外壳终于被敲碎了，鲁迅要让人们看见自己有血有肉的生命真

实。

这样，《好的故事》的真正题旨被层层剥露了。鲁迅先以梦中的美好幻象蒙蔽读者耳目，使我们以为是实景。当我们在不知不觉中惊觉，由"似是"转向"而非"的心理状态中的一刹那间，领悟到意象转喻所指时，两重世界——现实的与梦幻的，完美的与残缺的——同时显露。"水"埋沉了梦幻中的美好，劫断了从过去的历史中重寻价值的道路，也暗暗影射出传统文化在现代转型中的中断和崩溃。另一方面，"水"又涤除了现实中生存的混沌模糊，浮露出痛苦执着的生命本真。"水"的意象在文章中不是以直观的象征方式展现的，它的象喻也没有限定在某个传统约定俗成的意义上。意象内部蕴含了复义、反讽等多重技巧，更将鲁迅独特的生命体验凝缩其中，因而具有了与传统意象和西方象征表现手法都完全不同的功能和意义。

在现实与梦幻、美满与残缺的辩证中，"水"的意象引出了鲁迅跨越两重界限的历史视点。生命被看做是一个移过性的瞬间，从无法阻断的过去向遥不可知的未来不停流逝。生命在"现在"的片刻中，仍旧注定了悬浮无依的命运。当它从梦幻中突然间惊醒，就已经失去安稳宁静的"现在"，失去牢不可破的信仰。它要在虚浮无根的生命中证明自己的存在，就必须向着过去与未来，向着死亡与孤独，向着现实与自身进行顽强的搏斗，在废墟中为自己被压抑践踏的生命力找寻一条还要走下去、生存下去的路。人生就是这场痛苦的搏斗，没有胜利可言，但人已经证明了自己是不可征服的。

在传统意象形式向现代体验内涵的创造转型中，最不可忽视的是散文诗集的主体意象"野草"。在鲁迅所有的作品集中，唯有这部诗集以"野草"的生命意象作为作品题名，作为自己生命哲学的结语。他为何以"野草"的意象自拟，"野草"又隐含着鲁迅怎样的生命写照呢？

在意象传统文本的历史语境中，意象的内涵总是紧扣着旧有的文学传统、文化背景与社会心理。"野草"意象让读者最熟悉的是白居易《赋得古原草送别》中的意解。"离离原上草，一岁一枯

荣。野火烧不尽，春风吹又生。”仅这首诗中，“野草”就引入了不同的意义所指。“离离原上草”表现它旺盛蓬勃又默默无闻，“野火烧不尽”言其生存之顽强，“一岁一枯荣”便联系到了生命循环代谢，事物盛衰恒定。多重意义共同丰富着“野草”意象带给人的情感体验。“枯荣”的含义在传统文学作品中不断演绎发展。从百草枯荣想到人生的盛衰，从自然界的新陈相易联想到人的老少代谢，如汉诗《古诗十九首》之《回车驾言迈》：“回车驾言迈，悠悠涉长道。四顾何茫茫，东风摇百草。”从人生的年少老迈又延伸向今昔沧桑，时代兴亡，如“石麟埋没藏春草，铜雀荒凉对暮云”（温庭筠《过陈琳墓》），“万古春归梦不归，邺城风雨连天草”（温庭筠《达摩支曲》）。另外，历史语境还将“草”与朽腐之义相连，扩大了意象语言的张力。如李商隐：《隋宫》：“于今腐草无萤火，终古垂杨有暮鸦。地下若逢陈后主，岂宜重问后庭花。”腐草作为空间景物在此成为时间象征：隋炀帝和隋王朝都已消失在历史场景中，只剩萤灭的腐草和暮鸦栖息的垂杨古树。时间的流逝受到了双重强调，不仅盛极一时的王朝一去不返，连那遗迹也将化为乌有。[5]凝聚在“野草”意象历史语境中的内涵渐渐清晰：默默无闻的倔强生存，生命的存亡与时代兴衰、历史更迭共进退，同时也宣告一切生命转瞬即逝，难以淹留。

如果仅仅从这些传统内涵去理解鲁迅的“野草”，一定感到难以措手。传统意象系统中，草长草灭隐透出历史潮汐，它伴随着春秋代序的叹喟，也有盛衰无常的凄凉。“野草”只是文人墨客对光阴和繁华的凭吊，即使被视为生命，也是单薄脆弱的。而在鲁迅的诗集中，“野草”却和鲁迅有着精神血肉般的关联，它已经远远超出历史规定的荒凉和感伤意味，和鲁迅对生命深度的理解熔化在一起。

野草是卑微的生命。它在天地间寂寂无名地萌发，在广漠的旷野上，凛冽的天宇下自生自灭。大自然给了它光和热，雨水和土壤，春风一来，它便默默地生长在废墟荒野、悬崖峭壁。这颗“流血和隐痛的魂灵”被风沙打得伤痕斑斑，依然蓬勃地向上生长，什么也阻止它不得。它没有生养在高山之巅或温室花房，不像

花一般驯良雅致，不经风雨，也不如树那样临风屹立，令人高山仰止。但它有“人间的疆界也不能限制”的“大旷野精神”,[6]渴望辗转于生活的风沙中去寻找更广阔的天地。

野草是残缺的生命。它“根本不深，花叶不美”，“当生存时，还是将遭践踏，将遭删刈”。一个顽强不屈的生命要在废墟荒野上挣扎求存，它比任何人更感到四时交替的严酷。这刚健粗暴的魂灵，屹立在“小粉红花”、“江南的雪”、“红颜的静女”、“求乞者”的世界对面，以它们荒凉粗糙的力的美嘲笑这些风雅静穆的“小摆设”，惊醒超然悠远者的残梦。

从荒败的历史废墟上，从壁垒森严的现实边缘，这丛野草默默生发了。像“枣树”一般满身的伤残，“过客”一样的执着坚定，还有“垂老的女人”身上爆发出的生命激情。更可贵的是“野”的生命之魂。野草憎恶地面正如鲁迅憎恶粉饰的现实和一切中心秩序。他生命里的“野气”就是与社会现实格格不入的异质性和人格独立性。鲁迅在现实中看够了聪明人的巧滑，无操持的犬儒哲学，他自觉选择了对抗庙堂的在野立场。作为真正的精神价值的守护者，他“不顾利害”，“对于社会永不会满意”，“所感受的永远是痛苦，所看到的永远是缺点”。[7]只有打破一切不合理的秩序和规范，有不平，有反抗，才有改革，有前途。正因为思想者对社会现实的批判姿态，与强有力的必然冲突，才使得他们于生存时“遭践踏、遭删刈”，直至与时弊同灭。他不屑于鲜花装点人生的姿态，不求乔木的万古长青，他藐视权威，捍卫独立的“野气”照出中国雅人隐士们的卑琐鄙俗。鲁迅以“野草”的生命意象表达了他对“走”的践履哲学和人格独立的现代价值诉求。意象深层所蕴涵的强健生命力和价值取向是传统意象方式无法传达的。

三

读者常常会感到《野草》蕴含的哲学可以被不断咀嚼、反复体味，也会隐隐感到鲁迅用了某种行之有效的手法，使意象的建构

能契合其哲学的无限引申和深化。意象经过这种特殊处理和组织之后，它的主题意义不再是框套在意象表面的一件哲学外衣，而是随着意象的推进和扩展，自然地衍生出来。

还是先从一个局部意象说起。

《野草·希望》中写道："我早先岂不知我的青春已经逝去了？但以为身外的青春固在：星，月光，僵坠的蝴蝶，暗中的花，猫头鹰的不祥之言，杜鹃的啼血，笑的渺茫，爱的翔舞。……虽然是悲哀飘渺的青春罢，然而究竟是青春。"

读者会感到费解。这里鲁迅选择了"星，月光，僵坠的蝴蝶，暗中的花，猫头鹰的不祥之言，杜鹃的啼血"等以系列意象来喻指"青春"的内涵。青春，让人联想到生命的光和热，飞扬和力量。但意象系列的表达刚好相反。意象和象喻意义之间的联结明显违反逻辑，显得突兀奇特。

意象系列中的"杜鹃啼血"是历史典故性意象，对它的诠释将把读者引入作者的隐义话语。"杜鹃啼血"本来是蜀帝杜宇死后化魂为鸟，啼声凄切的传说故事。但它在后代诗歌的文学演绎中，渐渐成为典故性的明喻意象。如唐代李贺《老夫采玉歌》中的"夜雨冈头食蓁子，杜鹃啼血老夫泪"；北宋秦观词《踏莎行》里的："可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。"这两句诗词里，"杜鹃啼血"、"杜鹃之声"的意象和"老夫泪"、"斜阳暮"并置在一起，意象从正面引出了喻义，即对迟暮衰颓的伤悲。这是"杜鹃啼血"的一层意思。在李商隐的名句"庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃"中也用到了这个意象，后人的注评中有的解释为悼亡说，即杜鹃啼亡；也有指"蝴蝶、杜鹃，言已化去也"（《李义山诗集辑评》），表示生命消逝、消亡；有的又认为"春心即壮心"，望帝化杜鹃，表示壮志消歇，满怀壮志已成隔世（《诗学纂闻》）。可见，"杜鹃啼血"的意象又暗含啼亡、壮志消歇、生命消逝的多层含义。

历史语境中的"杜鹃啼血"的意象喻示着生命的迟暮和消亡状态。同时，意象系列中其他的"星，月光，僵坠的蝴蝶，暗中的花"等也强化了同一主题意义。在这组意象和象喻题旨突兀悖

反的结合中，传统习见的意象模式被打破了，鲁迅使古老的含义和现代哲思在同一意象结构中生成了新的冲突和平衡。意象能够达到从排斥到合一的效果主要是由于作者采用了错位对比的表现手法。青春短暂易逝，壮志会在星移斗转中消蚀，但星月的闪烁，蝴蝶、杜鹃的翔舞仍可鼓励人“一掷身中的迟暮”，激发出青春的生命力，两者最终并无矛盾。正是那种青春趋入迟暮，正是那种迟暮迸发青春，两种状态互相撞击，同时发生。在传统语境中象征着蜕化的生命的古老意象，被《野草》改造激活了。象喻意义走向了它的反面：抗拒生命的颓废和蜕化。错位对比在对立的两者之间置换转移了造成双方冲突的矛盾焦点，悖反造成的错位不但突出了各自的反面意义，也让读者从跨越两重界限的视角看到冲突中的融合统一。这种技巧更像是戏剧表现手法。它将一切矛盾充分暴露出来，然后把冲突焦点推向高潮；高潮陡然跌落的同时，结局真相大白，矛盾也随之化解融合。

错位对比手法几乎遍及构成《野草》哲学的诸个意象，成为联结意象与主题的结构性要素。《野草》中的一系列意象，正是通过错位对比显现出特殊的效果。

《野草·雪》呈现出两相对照的“雪”的形象：“江南的雪”以自身的滋润相凝结，被孩子们塑成雪罗汉之后，光彩却“消逝”、“褪尽”、“成为不知道算什么”；而“朔方的雪”决不粘连，始终蓬勃奋飞、旋转升腾。前者的滋润美艳因为生命固着凝结起来而失去光华，后者却使雨的精魂在孤独中得到净化升腾。粘连与孤独，沉沦与升腾，由“雪”的意象在作者手中结合成了弓形结构的平衡状态。

错位对比使我们对于意象恒定的思维和审美模式被打乱了。在“腊叶”的意象中，鲁迅将一个被虫蛀的“蛀孔”竟比做一枚病叶“明眸似的向人凝视”，用“明眸”作为活力的象征暗示出“蛀孔”是自然生命的一部分，“腊叶”也是一种生命存在形态；“死火”的意象语言本身即是一种荒诞，被冻结的是活力和热情，被释放的反而是死亡和毁灭；《风筝》的故事象征着铭记成为宽恕，遗忘证实着虐杀；《题辞》中“开口”是对虚假的外部世界的应

和，“沉默”则以缺席显示出一个虚空，让世界对自己提出质疑。

错位对比使意象表面呈现出荒谬，实际上反衬着更深的真实。《颓败线的颤动》中那个“垂老的女人”，在屈辱中流尽了自己最后一滴乳汁，而被养育者给予她的判决是：杀！鲁迅让一个瘦弱渺小、荒废颓败的身躯在酷烈的痛苦中颤动着，这颤动竟爆发出“沸水、烈火、飓风、波涛”般狂暴的力量。在这一刻，描绘一个颓败身躯里压抑的沉默尽绝和颤抖，更胜于表现强有力的翻江倒海。这一瞬间，垂老的女人跨过了生命的断壁残垣，体验到至深的生命冲动。她沉醉在源于人类生命本性的充盈、丰满的强力之中，享受着一个肉体残损者生命力的流溢勃发。这超越了恐惧和怜悯的沉醉，是生命力超迈卓绝的巅峰境界。只有这一瞬间，人成为了完满的人，自由的人。意象造成的强有力的对比，烫灼了每一颗久已钝化麻木的心灵。对比把戏剧性冲突推向了顶点。

这样，《野草》呈现出两个对峙的意象整体，一边是啼血杜鹃、腊叶、死火、影、垂老的女人、野兽和恶鬼、枣树、野草、深渊、地狱、荒原、坟……一边是月亮、粉红花的梦、野百合野蔷薇、好的故事、天堂、黄金世界、无物之阵……同样是对现代生存境遇的意象化，他人的经验世界与作者的自身体验之间，却被彼此错位地置于互不通融的对立位置上，这正是《野草》不同于鲁迅小说的地方。小说揭示的愚昧与觉悟、黑暗与光明、传统与现实之间的界限通过情节推进泾渭分明。作者所批判和所主张的，所嘲弄和所反抗的，读者能够明确感受到。《野草》意象造成的整体结构则具有模糊遮掩功能。作者揭示的是现实的荒诞性，而这荒诞因为有现实的反观反而构成了真实。在真假虚实之间，鲁迅提出了对对立两者的双重质疑。

首先是对生命自身所追求的“真”与“非真”的质疑。“影”在明与暗的交界处彷徨，虽然它最终选择要告别“自我”，在黑暗里沉没，但这种摆脱自身的方式并没有真正实现创造自我的目的。“影”的生命是光明和黑暗共同给予的，它无法切割自己去获得追求的生命本真。《墓碣文》中的“死尸”想从“自啮其身”的苦痛里掘发出体验与信仰、自我与现实、过去与未来的真实关联，可是

自身本来就由这些复杂的错位纠结缠绕。自我解剖使人仿佛被逐离母体一样，感到一种解体的废然绝望。生命的本真是自身不可获知的。

接着，内部的个体探求转向对外部现实“真”与“非真”的又一重质疑。《野草》中的许多篇章是以“梦”的意象来展现的。“梦”表面上是一种非现实的表达手段，实际上是鲁迅有意为之的意象选择。《苦闷的象征》中曾提道：“欲望的力免去了监督的压抑，以绝对的自由而表现的唯一的时候就是梦。”[8]正是由于现实世界与生命体验之间的对立冲突，表现形式与内容之间形成错位，鲁迅不得不以反现实化的“梦呓”的方式寻求不被压抑的自由与真实。这神秘、无形、稍纵即逝的“梦”的世界使人从理性价值的束缚里脱出，超越了现实生存中颓废的身躯和极度疲惫的心灵，如置身生命冲动的源泉内部。在梦里，昏聩的感觉、沉睡的生命都被惊醒了，它们变得强韧起来。“死火”要燃烧，直至毁灭，“鬼魂们”发出了反狱的绝叫，就连人死后本该废灭的知觉也还异常清醒……现实世界里苍白呆滞的灵魂都开始有了活气，甚至更加强健。鲁迅是这么钟爱残缺颓废的力的美，因为从它看到了在摧折压抑中努力去振起、去反抗的生命。

另一方面，“梦”本来表明生命的一种非自觉状态，清醒的理性意识才体现为自觉状态。但在《野草》中，梦与醒所表达的意义也倒置过来。“将混沌的无秩序无统一似的这世界，能被观照为整然的有秩序有统一的世界者，只有在‘梦的生活’中。”[9]为了反抗破碎扭曲的现实，鲁迅以“梦”建构了真实的存在体验空间，揭示出人无法逃避的生存困境。在梦境的真实面前，我们久已习惯的群体平庸和个体创痛，我们长久遗忘的人类的温情和生命的力量，我们自以为早已告别的过去和充满期待的未来，都又一一重现，并且加倍醒目。我们开始怀疑：是现实像梦一样，给我们虚幻的自欺，还是梦境暴露了我们的全部真实？是梦幻使我们面对着存在的痛苦，还是醒来后现实更让人感受到荒诞？现实的“真”与“非真”在不断交织、分离、置换、纽结的往返中，已经不再清晰分明。在无尽的历史长河中，自我和它们，连同自我、它们的

"真"和"非真"都不过是一种相对的存在。鲁迅对这两者的双重质疑，使意象与主题的内涵骤然扩展和深化了。意象的错位对比形成的明确又模糊的表达方式，显现出《野草》的现代美学风格。现代形式感的创造本身，正是基于现代思想意识的产生和传达。

四

当旷野、荒原、冰谷、坟的意象出现时，由对比造成的分界线开始模糊消失了。鲁迅对整个生命境遇的诠释在这类意象中升华到顶点。人被放逐到这里，不光被所属群体放逐，也被所属的文化和历史放逐。孤独、死亡、荒凉、虚无都统一在奔涌着生命的强健欲望而又一无所有的画面里。

这是对深层存在体验的现代性表述。这种表述将感受领域和意象化表现融为一体。它不再被描述为特定历史时代中的具体人生场景，存在的荒诞和苦难不是由历史的局限性造成的，而是人在现实中的根本处境。因此《野草》里的具体时间、场所的背景是空缺的，环境是作为"境遇"出现的。时空作为主体体验领域的一部分，被抽象化了。如《过客》中"或一日的黄昏"、"或一处"的表述；最典型的是《求乞者》以语句的排比重复造成的虚无化效果："四面都是灰土"，"另外有几个人各自走路"。"墙"的意象在文章中失去了实指的功能，既表示孤独的个体被物化形态的群体所漠视，又为个体的自由选择设置出前行的绝境。抽象性的时空背景和"旷野"、"荒原"的意象升腾正是鲁迅要揭示的人类在一切时代场景中都注定遭逢的生存的荒诞和痛苦。

如果鲁迅的生命哲学只是昭示出令人绝望的人生困境，它不会具有如此长久的生命力。他所提供的现代启示的分量在于，生命应当坚韧地承担起自己的命运和责任，在险境危难中完成自由选择和创造。鲁迅揭示出绝望，是为了让人们从绝望厚积的重压下重新挺起；他拷问人们麻木的生命情态，是为了唤醒每个人存在的良知和勇气；他把死亡投影在生命里，是为了让人们更加懂得勇敢和自由

的可贵。这样，《野草》从外部呈现到内部决断，发生了突兀的转换。在荒凉恐怖的背景上奇迹般地出现了人的自由和生命力，人由被放逐而获得了天马行空的大自由。鲁迅用旷野、荒原的意象显示出人类境遇的最终界限，也显示出这个界限无法遏制的生命反抗。陷入无物之阵里的“战士”还是举起了投枪，“枣树”仍然默默地直刺着鬼眨眼的天空，荒凉破败的丛莽里的“过客”仍会不停息地“走”下去……

能够做出自由选择对个体而言决不是轻松简单的决断，而是异常沉重的精神负担。在现实生存的艰难面前，要像他人一样逃避选择，或飞腾在虚幻的混沌想象之上，或依附于群体的效仿中，都会更轻易得多。但是一个存在自觉的生命要对自己负起责任。他要反抗命运的挤压，要冲击自身的局限。他不能在亦此亦彼的中间状态生存，也没有绝对完善的光明坦途可以指引。他要自己选择。

这选择太沉重了。一方面在焦虑紧张中，自我几欲迸裂；另一方面个体的选择仍然涉及整个人类行为，因而不能从一种整体性的沉重的责任感中摆脱开来。他看到了看客的无聊、求乞者的孱弱、女孩的好意，这些存在给他的自由设定了界限。他要获得自身自由选择的权利，就必须首先惊醒他人，使他们同样感到存在的绝望和痛苦。这甚至比“死火”跃入冰谷共同覆灭的选择还要困难得多。

但他仍要自由选择。鲁迅打破了具有永恒意义的时间，而通过个体的自由选择又塑造出另一种永恒的“现在”。前面是死亡，过去已经被阻断，只有“现在”的自我决断恢复了存在的伟大。在流逝无尽的时间里，“现在”的确只是由此到彼的转瞬。一切都会被时间掩盖淡化。只有永不屈服的生命，顽强地“走”在由此到彼的途中。虽然对于广阔无限的时空来说，“走”的过程不过是一己的微弱生存方式，但它毕竟用执著的脚步踏在这片苦难的大地上，为“现在”划印出一个闪耀的历史刻度。

生命由自己来主宰和创造，它不再是毫无生气一模一样的面孔，而是呼吸着、蹦跳着的人和他的精神。只要这种精神延绵不绝永不中断，整个人类的生存才有永不枯竭的活力和源泉。对自由生命的体认和召唤来源于鲁迅对双重启蒙角色的认同。作为启蒙者个

体，他清醒地意识到自身在历史境遇和文化根源上的相对存在，并从对外部世界的怀疑转向对自我生命的探究。他以全部的责任和勇气来承担生命，反抗命运。他在荒诞的现实和死亡的威胁中紧握着自由的权利，不断向着个体无限多样性、可能性创造自身，甚至倍加珍视那些带给人绝望痛苦的艰难和磨难；作为启蒙大众的思想者，他逼视人类对痛苦的麻木和冷漠，暴露出他们可悲无聊的生命形态，渴望激起他们的生命意识。他把个体的自由置于人类整体的觉醒之下，反抗对生命自由任何形式的剥夺和压制。基于这种双重角色，鲁迅呼唤这种独立自由的个性，尊重个体的决断和选择。同时，他渴望整个人类能获得在自由光辉照耀下执著地践履人生、挑战命运的真实生存。

“人的觉醒”是一个历史性命题。钱理群指出，“现代中国‘人’的觉醒是从‘国民意识’的获得为开端”,[10]即由传统观念中以家族意识为核心的对个人的认识，转向以国家形态为核心的人的认识。这仍然是对“人”的一种群体性认识和界定。到“五四”时期，以胡适、周作人为代表的“个人本位主义”、“人的文学”的理论传播，使“‘个体’不再消溶在‘类’（或社会、国家或民族，或家族）之中”，人才真正开始了个性自由意识的时代。[11]《野草》的个体生命哲学显然与此不同。“五四”时期的个人自由意识建立在个性解放思潮的基础上，充分肯定人的价值，尊重个体的存在与发展。它把个人视为自满自足的社会元素。而鲁迅在《野草》中将个体置于孤独、荒诞、绝望的本原境况中，个体自身是创造自我、肯定自我的唯一出发点。正是在这个意义上，个体的自由选择才更具有重量和价值。鲁迅对个体存在体验的表现，无疑比较近似当时西方以克尔凯戈尔、尼采等人为代表的生命哲学，但更是源自他对中国在现代历史转型过程中呈现的斑驳交错的文化形态和新旧间杂的生命形态的思考。这种思考达到了同时代中国人未能企及的现代思想深度。即使今天，我们仍会在鲁迅对生命过于苛酷的拷问中怵然心惊。

注释

[1] 许寿裳:《我所认识的鲁迅·鲁迅的精神》,人民文学出版社 1978 年版,第 76 页。

[2] [8] [9] [日] 厨川白村:《苦闷的象征》,鲁迅译,百花文艺出版社 2000 年版,第 16、27、73 页。

[3] 朱光潜:《诗论》,三联书店 1998 年版,第 50 页。

[4] 陈植锷:《诗歌意象论》,中国社会科学出版社 1990 年版,第 292 页。

[5] [美] 高有工、梅祖麟:《唐诗的魅力》,上海古籍出版社 1990 年版,第 176 页。

[6]《鲁迅全集》第 10 卷,人民文学出版社 1951 年版,第 199 页。

[7]《鲁迅全集》第 8 卷,人民文学出版社 1951 年版,第 190 ~ 191 页。

[10] [11] 钱理群:《试论五四时期"人的觉醒"》,《文学评论》1989 年第 3 期。

(原载于《鲁迅研究月刊》2002 年第 4 期。)




五



谁是知识分子

——对作家身份及其功能变化的一个初步考察

昌 切

一

谁是知识分子？鲁迅还是赵树理？赵树理还是卫慧？卫慧还是张承志？张承志还是韩东？仔细想想，问题大了。

与此密切相关的问题是：知识分子是什么？

这是近十多年来思想文化界议论较多、歧义不少的一个热点问题。几乎所有的议论都相信，知识分子必须拥有某种专业知识技能。这是知识分子这一概念成立的首要条件。不可想象一个缺少知识专长的人可以被称做一个知识分子。知识分子“首先也必须是以某种知识技能为专业的人；他可以是教师、新闻工作者、律师、艺术家、工程师、科学家或任何其他行业的脑力劳动者……”[1]就此而言，鲁迅、赵树理、卫慧、张承志和韩东等人，作为专长于文学写作的作家，都是知识分子。这一点用不着讨论。

然而，在余英时看来，如果仅仅把“全部兴趣始终限于职业范围之内，那么他仍然没有具备‘知识分子’的充足条件”，“根据西方学术界的一般理解，所谓‘知识分子’，除了献身于专业工作以外，同时还必须深切地关怀着国家、社会以至世界上一切有关公共利害之事，而且这种关怀又必须是超越于个人（包括个人所属的小团体）的私利之上的。所以有人指出，‘知识分子’事实上

具有一种宗教承当的精神”。[2]为“国家、社会、以至世界上一切有关公共利害之事”承担超越个人及其所属小团体私利的道义责任，是知识分子这一概念成立的另一必要条件。问题就出在这里。这个必要条件是西化的、理想化的。就此而言，赵树理、卫慧、张承志和韩东等人是不是知识分子，是什么样的知识分子，就不是三两句话能够说清楚的。这一点值得讨论。

毫无疑问，知识分子是一个外来词，英文为“intellectuals”。据说这个词在19世纪末或20世纪初出现的时候，意在重新确认知识分子在“启蒙时代与知识生产和传播相联系的那些普遍关怀（global concerns）和社会中心性”，呼唤知识分子越出种种只有局部利益和局部关怀的专业飞地，复兴“知识人”（men of knowledge）体现和践行真理（真）、道德价值（善）和审美判断（美）的“集体记忆”或传统，赋予知识分子站在党派分歧和世俗宗派利益之上，以理性的名义向国民发言的权利和义务，使之成为最佳代言人和道德权威。[3]

这是一种启蒙意义上的知识分子，也就是依托于哈贝马斯所谓公共空间或公共领域（public sphere）的公共（public，有“关怀并影响公众的”之意）知识分子。公共空间介于国家与市民社会（civil society）之间，包括俱乐部、杂志社、咖啡屋和期刊等能够自由聚合、平等交流理性话语的社会机构。公共空间是开放、民主和透明的，容不得蛮横霸道的思想专制和强权。在启蒙时代，知识分子正是在这样的公共空间中，依据“普遍理性”（universal reason）面向公众发言。这里面的理性规范（normals of reason）是建立在健全的理智和善意的基础之上的。作为自我确证和表达人性诉求而反抗专制主义国家和等级社会的一种有效工具，文学在当时所扮演的是推进中产阶级解放运动的角色。[4]

由此可见，余英时对知识分子的释义源于西方学者对知识分子的界说。近十多年来中国思想文化界对于知识分子的理解，很多都近似于余英时所给出的知识分子必不可少的两大条件，尤其是后一条件即超越个人及其所属小团体私利的关怀公共利害之事的道义承担，不少人还刻意强调了知识分子道义承担的独立性和理性批判精

神。且不说启蒙思潮泛起的20世纪80年代，即使在启蒙声浪相形微弱，知识分子被戏称为“知道分子”的20世纪90年代，我们仍然不时可以听到唤回知识分子道义良知的呼声，如对道德理想主义、批判精神和终极关怀等的呼唤，如对葛兰西“有机知识分子”的推介……人们热衷于谈论公共空间，谈论市民社会，是怀旧呢还是追逐新潮？也许这并不重要，重要的是它传达了一个信息：启蒙的长梦未醒。人们称颂乔姆斯基，不仅因为他是转换—生成语法的创始人，是伟大的语言学家，而且更是因为他自20世纪60年代以来一直秉持理性规范或普遍理性原则，越出其专业领域，无私无畏地对公众事务发表了大量尖锐的意见。萨伊德的《知识分子论》之所以迅速进入中国人的思想视野，我敢肯定，是与他认同知识分子的独立意志和自由立场，主张知识分子主动介入现实，公开提出异议，为沉默的弱势群体说话分不开的。今年《南方人物周刊》在互联网上搞了一个莫名其妙的“影响中国 公共知识分子五十人”的名单，其评判依据实际上就是余英时所开列的知识分子必备的两大要件以及内含的批判精神。[5]

二

回到我的问题：谁是知识分子？或者换一种问法：谁是承担道义的知识分子？

不存在任何问题而不需要多说的是鲁迅。无论从哪个方面看，鲁迅都是地道的知识分子。鲁迅在精神上始终是独立的，自卸去官职后再未委身于任何政权机构和党派集团。鲁迅选择文学的动机是疗治愚弱国民的麻木灵魂，是启蒙。终其一生，他的文字都是战斗的，“为人生”，为富国强民，为民族的自由解放，反宗法专制国家，反集权主义政治。鲁迅活动的空间多为公共空间，如《新青年》、《晨报》、《语丝》、《申报》等[6]。鲁迅对民族文化和国民性的深入反思和批判，对不良时政和邪恶社会现象辛辣透辟的针砭，所体现的正是合乎理性精神的普遍关怀。

问题比较复杂而需要多说的是张承志、卫慧和韩东，以及与他

们构成鲜明历史对比或参照的赵树理。

张承志、卫慧和韩东与赵树理之间的区别是非常明显的。首要的区别是生存方式：前者生存于体制之外，后者生存于体制之内。张承志和韩东原来也是体制内的人。张承志先在中国社科院、后在海军机关供职，1989 年岁末以小说《海骚》向海军道别，“成为一个无职无业无工资无老板的自由人”。[7]韩东曾经先后在西安和南京的高等学校教书，1992 年为摆脱心理困扰辞去公职专事写作。卫慧从复旦大学毕业后做过记者、主持人、咖啡店侍者、鼓手和自由撰稿人，名利双收后远走美国，常在纽约与上海之间飞来飞去。赵树理则与他们完全不同。这个在 1937 年就加入中国共产党，当过党政领导和报纸书店编辑，写过《小二黑结婚》等体现《讲话》精神的标志性作品的作家，中华人民共和国成立后一直在党领导的文艺部门担任要职，并且经常离开首都北京返回山西老家挂职“身人”（赵树理语）生活，从事农村实际工作并“兼事”写作。

体制内外的生存决定了作家身份及其功能的区别。

不妨做个有趣的试验：首先把赵树理与张承志、韩东和卫慧都认作余英时所说的知识分子，然后把相应的西文词 intellectuals 套在他们的头上，看看是不是合适。当然一看就知道不合适，至少不完全合适。赵树理的身份不是单一的，他是作家更是国家干部，从社会功能上讲，更接近中国古代的士（scholar-offiicials），把他看成官员型作家（writer-officials）或许比较可取。而用官员型作家来指认游离于体制外并声称“永不近官”的张承志以及卫慧和韩东，则极不恰当，从社会功能上讲，他们更接近西方现代意义上的自由作家或自由撰稿人（freelance）。[8]对于赵树理来说，双重身份的重量是不等的，官员远比作家重要，作家从属于官员，用当年通行的话说，就是“首先是党员，其次才是作家”。在赵树理那里，国家利益与人民利益、革命工作与文学创作是一致的，从事文学创作就是从事革命工作，为党和国家服务，为人民服务；即使有时在创作中揭露点阴暗面，对上对下都有所批评，其用意也是调适上下之间的矛盾，维护党、国家和人民的利益。[9]而对于张承志、卫慧和韩东等自由作家来说，“无官一身轻”，限制他们的已不再是什么

体制规范，而是在社会分层过程中兴起的文化市场。

在我看来，就性质而言，张承志所脱开、赵树理所托身的其实是同一个文学生产与传播的体制，不同的地方只是这个体制在不同的历史时期对于作家写作的规范有宽严松紧之分。若脱开体制，赵树理便无路可走，体制给了他一切；而张承志、卫慧和韩东则有了回旋的余地，可以作出其他的选择。这个余地可能就是在社会结构转型过程中再次形成的相对独立于国家与个人的所谓“市民社会”（并不是严格意义上的 civil society，但具有 civil society 的某些重要特点）。赵树理的身份认同发生在体制内，受到体制规范的严格限制。张承志他们虽然不受这种限制，但不管厌恶还是喜欢，拒绝还是认同，他们都必须与文化市场发生关系，并在与文化市场发生的关系中确立自己的真实身份及其功能。

赵树理生活的时代，我叫做“脱欧化”时代。这里的“脱欧化”特指脱离西方资本主义制度及其相应的意识形态的过程。辛亥革命以后的中国是一路的“欧化”，中华人民共和国成立以后却是一路的“脱欧化”。尽管脱欧并非始于中华人民共和国成立，三四十年代就存在这类现象，但是整体性、全局性的脱欧，只有在国家社会统一的条件下才可能发生。文学领域的“脱欧化”，表现在作家那里，实质上是作家身份的体制化，作家思想的规范化。作家身份的体制化致使自由作家彻底消失，作家思想的规范化致使启蒙意义上的“知识”如个体自由等如同一堆废纸。体制化的作家大体上可分为两类，一类是作家协会系统和文化艺术部门的专职作家，一类是兼职作家。这个区分只是相对的，因为连作协本身都是国家机器的一个部件，是准行政的事业单位，所有的专职作家都是领取工资不以写作谋生的国家干部，都有挂职锻炼的经历，事实上也都是兼职作家。体制内生存的作家必须遵循体制规范，统一思想，为体制服务，这是天经地义的事情。相合则相安无事，偏离则麻烦不断，不合则招来批判甚至灭顶之灾。脱欧是势所必然。批判萧也牧的《我们夫妇之间》是脱欧，因为它避免不了用小资产阶级的思想改造农民的嫌疑。批判俞平伯的《红楼梦研究》是脱欧，因为他的“新红学”直接承自胡适，运用的是资产阶级唯心主义

的实用主义的方法。批判胡适更是脱欧，因为他是中国自由主义或欧式知识分子的鼻祖，“流毒”又深又广。批判胡风也是脱欧，因为他始终认为他所继承的是以鲁迅先生为代表的“五四”个性解放、人道主义和批判现实主义的启蒙传统。批评《青春之歌》以及作者杨沫对作品所作的重大修改都是脱欧，因为批评的焦点和修改的重心都落在林道静的小资产阶级思想感情的问题上。为什么当时流行皮毛之喻？因为革命无情地脱掉了资产阶级这张皮。“皮之不存，毛将焉附？”欧式知识分子只有改造思想，附到无产阶级这张皮上才有出路。

“脱欧化”使作家不再是鲁迅意义上的知识分子，而成为赵树理意义上的类似于中国古代士的官员型作家。体制变了，公共空间不复存在，[10]整个文学的生产和传播方式今非昔比，除了体制化，作家没有其他的路可走。是体制化即“脱欧化”筛选汰洗出了一批与新时代平均文化程度和平均思想审美水平相适应的迥然有别于鲁迅、胡适等的主流作家。洪子诚曾经制过一个表，共列出 31 位 1950～1970 年主流作家的名单。其中大多数人的情况与赵树理相似：出生在北方农村，学历不高，是作家更是革命干部，更熟悉农村、农民、乡土文化和传统文化，与欧式知识分子作家的知识构成、审美趣味和艺术取向相去甚远。随着赵树理似的官员型作家进入文学写作的中心，中华人民共和国成立前活跃于文坛的那些欧式知识分子作家逐步退向边缘，或全身而退，或转事他业，或努力改变自己的形象向中心靠拢。[11]

时过境迁，世道竟发生了如此令人不可思议的变化。单是张承志、卫慧、韩东以及吴晨骏、朱文、王朔、王小波、棉棉等众多作家生存于体制之外这件事本身，就足以证明今天的中国变化之大。是对外开放，是社会结构的调整和变革，是都市化进程，是“市民社会”的再生，给了张承志他们打开另一条生路的可能。想想看：卫慧以及棉棉、郭敬明，还有那个靠出卖隐私出名的木子美，这些文学行当里闪亮登场的商业明星，有没有可能出现在赵树理时代？答案不言自明。他们是大都市里的“恶之花”，是大商场前的“内衣秀”，即便不乏闲情野趣，也是绝不会去欣赏赵树理他们的

"山药蛋"，孙犁的"荷花淀"的。他们与赵树理和孙犁，原本就不是一路人。

那么，张承志与卫慧，卫慧与韩东，韩东与张承志，是不是就是一路人呢？这要看你从什么样的角度看问题。相对于赵树理，他们是一路人，都是不受旧有体制限制的自由作家或自由撰稿人。他们有"雇主"（指接受他们文稿的报刊和出版社）但不对其中任何一个"雇主"承担长期的义务。他们可以在民间刊物也可以在官方报刊上发表文章，可以走书商的第二渠道也可以走官办书店的第一渠道，看起来似乎很主动也很自由。但是，相对于新兴的文化市场，他们又不是志同道合的一路人，准确地说，不是同一类型的自由作家。不会有人愚蠢到把张承志、韩东与卫慧视为同一战壕的战友。在文化市场面前，他们相当被动，不那么自由，他们的真实身份及其功能完全取决于他们与文化市场发生什么样的关系。关键在于对待文化市场的态度。亲近？疏远？还是不即不离或若即若离？卫慧、张承志和韩东恰好代表了这样三种类型。

卫慧是作家，却更像商人。以性爱为主题的《上海宝贝》作为"布老虎丛书"中的一种，由春风文艺出版社推出，使她一夜成名。赚得大把金钱和名声后的卫慧，更多的时候似乎不是以一个作家，而是以一个推销商的面目出现在公众的面前：在上海召见中外记者，在成都签名售书，在欧洲为各主要欧洲文字版的作品做宣传……她知道如何恭维媒体："北京媒体仪态大方，上海媒体温容有度，广州媒体很俏……"[12]知道如何与出版社合谋："这本新书（小说《我的禅》——引者）出版前，出版社不想透露一丝风声，我们当时都有些像小孩子，有着压制秘密的兴奋与快乐。"[13]"压制秘密的兴奋与快乐"换来的是一个月20万册书的销量。她也知道如何经营注意力经济：在个人网站绘声绘色（"慧声"、"慧色"是两个栏目）地展示都市时尚女性的风情万种，不动声色地夸耀在美国的奇遇，轻描淡写地告诉访谈者她有八九双Manolo Blahniks鞋放在储藏间的鞋盒里……尽管她说写过纯文学今后还可能弄点纯文学，但是她并不讳言《上海宝贝》属于商业文学。当然她还是作家，但卫慧这两个字已经成了"身体写作"的一个商

业品牌或“象征资本”，任何异动（如搞纯文学）都可能使她砸掉这块象征性爱和财源的牌子。她可以利用但左右不了文化市场，文化市场的强大逻辑却能轻而易举地支配她的写作，她只有不间断地积累“象征资本”才能延续她的艺术生命。她的新作《我的禅》真的如他人所说，是卫慧“回归传统”的表现吗？我看不像。在渲染赤裸裸的肉欲中谈论充满玄机的禅，只能说明这个国际化的中国女作家知道什么是后殖民主义的景观，知道身着旗袍的东方女性对于西方人来说意味着什么，知道如何同时唤起东西方读者窥视、搜奇猎异和自我确证的欲望。指望卫慧这样的作家以教徒般的热忱为公众、民族、国家乃至人类承担道义，无异于痴人说梦。她那里有没有普遍理性规范？有没有普遍关怀？有没有独立意志？有没有批判精神？都没有。有的只是繁华都市时髦女郎走红文化市场后的自鸣得意。

以教徒般的热忱承担道义的是张承志。张承志是作家，却更像斗士。他“逆着红尘滚滚、人欲横流的时潮”[14]顶风起航，“以笔为旗”，为捍卫“无援的思想”而战斗。张承志的道是心灵之道。他抨击过无心之学即实证之学，倡导过有心之史即“心史”，通过哲合忍耶（约 40 个中国回教教派之一）触摸大西北底层贫民的灵魂，写过一部融通历史、宗教和文学的长篇小说——《心灵史》。他在《心灵史》中说：“他（马明心）为我树立了以人的心灵自由为唯一判别准则的、审视历史的标准。经济不等于时代。经济统计数字的表象……使艺术丧失灵魂。经济使男子失去血性，使女人失去魅力。我的判断只忠于心灵获得的感受，我只肯定人民、人道、人心的盛事。”“当生存的大潮席卷而来”，“真诚而正义的文学陷入了孤独冷清”的时候，他坚信“中国，你们、还有我，都更需要真诚而正义的文学”。[15]他要用“真诚而正义的文学”拯救正在物欲大潮中沉沦的世道人心。由此可见，张承志所厌恶和反对的，正是卫慧身在其中如鱼得水的物化世界。人道、人民、人心、理想、真理、信仰、真诚、正义、道德、良知、精神、思想、回民的黄土高原，张承志所珍爱的这一切，都好像与洋派的卫慧毫不相干。张承志也到过美国，但他眼中的美国不是曼哈顿“一些

可爱的细节之美”（卫慧语），不是卖印度首饰的八平方米小店和街上新增的雕塑，而是有色人种反对种族歧视的反抗精神……张承志在抗击物欲大潮中创造了一个截然不同于卫慧的艺术世界。这个艺术世界偏僻、贫瘠、干旱，其底色是中华民族生命的原色——黄色。这是底层贫民的艺术世界，因而显得高贵而美丽。“穷人是美丽的人”[16]，这是张承志认为需要反复证明的一条千古不移的真理。其实，张承志笔下的贫民经作家心灵的涵化，已经成为一种见证自我的精神性存在。他在贫民身上注入坚韧的意志、顽强的生命力、反抗的精神、高尚的人格、崇高的信仰，原本是为了自我激励。他要用充满道德激情的文字向这个物化时代宣战，阻止精神的物化，参与审美现代性的重建。我想，这恐怕是张承志在特定历史时期实施普遍关怀的特殊方式。不过，张承志不得不为此付出代价：他的作品一度被非其所愿地当做商品热炒，而他本人却因后来作品卖点的消失而陷人生存的困窘之中。

韩东也有生存的困窘但并不拒绝文化市场。不拒绝不等于亲近，他与文化市场的真实关系是不即不离或若即若离。韩东在获《新京报》“2003 年度小说家”奖的颁奖仪式上提到的“半明半暗”的处境，在接受《南方周末》记者采访时提到的“上限和下限”的底线，我以为是对这种捉迷藏似的若即若离状态的最好解释。写作的时候躲在暗处，把一切涉及实利的东西统统拒之门外；作品出来后可以大大方方地走到明处，为维持生存而换取实利。换取实利便是他说的下限，但什么是上限，他没有明说，我推测，大概是指不暴富、不“沦为名流”（韩东语）。韩东不是卫慧，想暴富也不可能，何况这有违他的本性和他所信奉的写作自由的宗旨，伤害他的写作。韩东也不是张承志，并不以谈金钱为耻。他的第一部长篇小说《扎根》写成后，他想到的只是钱，开口报价 30 万元，并戏言如果有人肯出 50 万元，他宁愿小说不出版。报价归报价，戏言归戏言，毕竟都与他的写作无关。他说：“当然我写东西，在写完之后，希望它印刷得漂亮一点，印数多一点，电影导演跟你谈改编权的时候你想把自己的价码抬高一点，这些都有可能。我不拒绝这些，但这和写作是截然分开的。”[17]在他看来，富裕与

贫穷都是极端的状况，都有损于作家的写作，最好的状况应该是既不大富也不赤贫，位于上限与下限之间。这或许是韩东的自况吧。至少是一种期待。他不是畅销书作家，不是体制内的作家，也不是张承志那种愤怒的诗人，因而从来不搞什么“欲望叙事”和“宏大叙事”。那么，他究竟为谁写作呢？为自己还是为艺术？先看《扎根·后记》中的六个“结束”和一个“开始”：它(《扎根》)结束了一、“‘文革’和下放运动在汉语文学中呈现的实际空白”，二、老一代作家对这类题材的垄断、粉饰和概念化的处理，三、“新一代作家于80年代学艺时期开始的形式主义操练”，四、“‘断裂’作家拿不出作品的传言和愿望”，五、“个人写作和历史之维的无聊纷争”，六、“在世界文学格局里几代人面对西方文学的自卑和面对身处现实的无力感”；他进而宣告，“从此将开始现代汉语成熟时期小说写作的新纪元”。口气太大，非常自负，但无关紧要，我关心的是作者到底说了什么。你认真地推敲一下，就会发现他说的全是艺术，小说艺术，汉语小说的艺术，其思维的线索是他所体认的当代汉语小说写作的一个轮廓。原来他为的是艺术，是开创汉语小说艺术的新纪元。他好像成了卡夫卡笔下“饥饿的艺术家”。为艺术也就是为自己，二者并不冲突，因为虔诚的潜心写作已经成为韩东的一种“职业”或“专业”的存在方式。说到“写作的坐标”，他说：“我觉得和我作为一个人有关，我力求把它变成一个整体的生活，不单是一个写的动作。我力图把写作跟真理挂钩。”[18]这个真理不是外在于写作/存在的某种宏大的东西，而是存在与写作在艺术追求中的统一。与体制“断裂”，归避市场，并且不欣赏张承志那种无望抗争的道义承担方式，除了艺术和他自己，还剩下了什么？你还能叫他为谁代言呢？如果说韩东还承担某种道义的话，那么这种道义只能是与其写作/存在同在的相对纯粹的艺术，它是个人化、日常生活化的，同时也是专业化、艺术化的，与附势媚俗以至抗势拒俗的种种写作拉开了距离。

三

本文的任务不是澄清知识分子这个概念。我承认我不具备这个能力。我觉得，这是一个受时空制约而具有历史性和相对性的概念，从任何一个角度进入它，突出它的任何一个方面，都可能在敞开它的这种意义的同时遮蔽它的那种意义。我参照鲍曼和伊格尔顿的相关论述，借用余英时给出的知识分子定义，只是想就着它必备的两大要义之一的道义承担来探讨作家身份及其功能的变化。也就是说，这只是一种论述策略。至于哪位作家是知识分子，哪位作家不是知识分子，并不是本文真正要回答的问题。

本文的任务也不是全面追寻作家身份及其功能变化的历史轨迹。我没有这个野心。我只是想挑出几位我认为有一定代表性的作家，集中探讨自由作家的再生及再生后不同的身份及其功能。之所以提到鲁迅，并用较多的笔墨论及赵树理，只是想树立历史的参照物，为自由作家的再生作历史铺垫，以便于重点考察和鉴别自由作家的身份及其功能。我的着眼点在于“变化”，所以有意舍弃了那些无所变化和变化不大的作家。我知道泛论的限度，所以采取了典型个案剖析的方法。

本文的结论是：赵树理是不同于鲁迅的官员型作家；张承志、卫慧和韩东是不同于赵树理的自由作家；相对于文化市场，张、卫、韩又是不同类型的自由作家，张像斗士，卫像商人，韩像艺术家，各有各的功能，各有其代表性。如此而已。

2004年11月15日
完稿于武昌珞珈山

注释

[1]余英时：《士与中国文化·自序》，上海人民出版社1987年版。

[2]同上。

[3]Cf. Zygmunt Bauman, *Legislators and Interpreters: on Modernity, Post-Modernity and Intellectuals*, Polity Press in association with Basil Blackwell Ltd, Cambridge and Oxford 1987, pp. 1, 21.

[4] Cf. Terry Eagleton, *The Function of Criticism*, Thetford Press, Thetford 1984, pp. 9-10.

[5]不知主办者是如何开列出这个名单的，太随意了，毛病太多，不值一谈。例如在作家、艺术家类列人经常讥讽公共知识分子的王朔就十分滑稽可笑。请问：王朔在什么意义上是“进言社会并参与公共事务的行动者”、“具有批判精神和道义担当的理想者”（http://business.sohu.com/20040907/n221927429.shtml）？

[6]《新青年》和《语丝》是介于国家与市民社会之间的带有同仁性质的独立期刊，说它们是公共空间应该是不错的。《晨报》和《申报》的情况比较复杂，前者为研究系的机关报，但其副刊有相对的独立性；后者自晚清延续至解放前夕，中间虽有变故因而不无可议之处，但一般来说，仍不失为一个公共空间。德国学者瓦格纳在北京大学讲公共空间的问题，具体的对象就是《申报》。（参见洪子诚《问题与方法》，三联书店 2002 年版，第 83 页。）

[7]张承志：《荒芜英雄路》，知识出版社 1994 年版，第 32 页。

[8]据《美国传统辞典》，freelance“指为雇主服务而不对其中任何一个雇主承担长期义务的人，尤指作家或艺术家”。

[9]德国汉学家卜松山在《中西方价值：关于普遍伦理的跨文化对话的反思》（《长江学术》第六辑，长江文艺出版社 2004 年版）中说：“西方建立在社会契约上的社会结构以及社会（政府）和个人（公民）之间的对立，则产生了市民社会和公众空间的概念，公民观念和知识分子的批判性、独立性使之与政府相对立。而儒家传统中的知识分子则要服务于政府，对上，对违反道德的行为予以诤谏，对下，则要关心百姓的福利……”赵树理显然继承了这个传统。强调革命工作与文学创作的一致性，是以赵树理为代表的山药蛋派的一个突出特点。

[10]胡风在“三十万言书”中提议办同仁杂志，实为书生不识时务的善良愿望。

[11]参见洪子诚：《当代文学概说》，广西教育出版社 2000 年版，第 81～98 页。洪子诚对 50～70 年代主流作家的分析，是在与 20～40 年代影响较大的作家的对比中进行的，多有启人深思的发现。我关心的是欧式知识分子作家的边缘化，官员型作家的中心化，也就是“脱欧化”。

[12]《卫慧：不再疯狂》，《北京青年周报》2004 年 10 月 13 日。也有她不喜欢的媒体，如成都的媒体，因为这些媒体“经常不采访作者本人而编故事”，伤害了她。

[13]同上。
[14]张承志:《荒芜英雄路·后记》。
[15]同上。
[16]张承志:《荒芜英雄路》,第38页。
[17]《人有人道,虾有虾道,我有我道——南京作家韩东访谈》,《南方周末》2003年7月17日。
[18]同上。

(原载《文艺研究》2005年第2期。)

启蒙师刘恒

昌 切

一

我坚信刘恒是启蒙师。

姑且不说他的中篇《狗日的粮食》、《白涡》和《虚证》，也不说他的长篇《黑的雪》、《教育诗》、《逍遥颂》和《苍河白日梦》，仅仅凭借《伏羲伏羲》这样一个中篇杰作，就足以使刘恒以启蒙师名世、传世。

在我的阅读经历中，《伏羲伏羲》是一个不可多得的令人拍案叫绝的好作品。故事精彩却并不复杂。年近五十的小地主杨金山，为了实现传宗接代的大业，用三十亩地中的二十亩从史家营娶回一个年方二十的姑娘王菊豆。杨金山阳气衰，王菊豆阴气重，阴阳两气无法交合，使得杨、王之交成为一件非常残忍恐怖的事情。杨金山是个施虐狂。杨金山由性无能而生出自卑，由自卑而变得心理变态，由心理变态而不间断地向王菊豆施虐。杨金山的施虐越来越重，王菊豆的痛苦越来越深。在痛苦不堪的折磨煎熬中，她终于忍无可忍，冲破伦理禁区，与一直苦苦地暗恋她的侄子杨天青相爱。相爱结下一个苦果，生下儿子杨天白。已经瘫痪的杨金山在知道事情真相后佯装不知，认下儿子，迫使杨天青与杨天白只能以哥弟相称。这是一个天大的谎言，也是一个天大的罪孽，所有的当事人都

被无情地打入由谎言和罪孽编织而成的天网，百般挣扎而不得脱身。杨金山在挣扎中黯然死去，杨天青在挣扎中扎了缸眼。请看杨天青死后的情境：

> 杨天青对着人们的是尖尖的赤裸的屁股和两条青筋暴突的粗腿，像是留给人世或乡亲们的问候。那块破抹布似的东西和那条腌萝卜似的东西悬垂于应在的部位，显示了浪漫而又郑重的色彩。壮年人惊讶于那个屁股的白，几乎疑心平时不大注意的自己的这个东西或许也能如此干净。青年和少年则夹紧了裤裆，慌乱地想到自己和迟早要与自己有关的一些美好的麻烦。妇女们不曾看到，让未谙世事的小儿报信儿，儿子跑回来腆着小鸡子拿手长长短短地一比，就羞红了脸，还儿子一个清脆的嘴巴。

刘恒的笔头该是何等的冷酷。用“浪漫而又郑重的色彩”来描摹“那块破抹布似的东西和那条腌萝卜似的东西”，用壮年人的惊讶、青少年的不祥预感、儿童的无忌和妇女的羞怯来表现乡邻们不同的反应，其中所传达出来的岂不正是作者无比沉重、万般无奈而又难以言喻的复杂感受！“那条腌萝卜似的东西”是“本儿”，是生命之根啊！《伏羲伏羲》的原名就是《本儿本儿》。（我觉得现名比原名更好。根据传说，伏羲是人类的始祖，人类是伏羲与女娲兄妹通婚的产物，也就是说，是乱伦的产物）作者在作品收束处假拟孩子的对话发出感叹：

> “天青伯好大一个本儿本儿！”
> “咱长成了都有好大的活儿哩！”
> “本儿本儿哎！天青伯的本儿本儿哎！”

“本儿本儿”是一切苦难和灾难之源。杨金山因本儿无力而遭受人生最大的屈辱，死而有憾也有罪。杨天青也扎了缸眼儿，以“下半身”昭示世人，但本儿的罪孽并没有随他而去。真正落在他

名下的儿子杨天黄来到了世上。子承父业，甚至有过之而无不及。杨天黄成了一个情种，“生活作风”的错误一犯再犯，处境越来越糟糕。

其实，罪责原不在本儿，而在限制本儿恣意妄为的那套古已有之并相沿成习的伦理，即杨金山、杨天青、王菊豆和杨天白共同遵奉为行为规范的伦理。本儿是先天的，伦理是后天的。在伦理面前，无所谓谁胜谁负、谁对谁错，所有的人都是失败者。刘恒的笔是相当歹毒的。他让杨金山佯装无知认下儿子杨天白，让杨天青和王菊豆公开表明他们的非夫妻关系，让杨金山与杨天白以父子关系出现在公众的视野里，让杨金山、王菊豆与杨天青维持叔、嫂与侄子的关系，让杨天青与杨天白成为同一辈分的兄弟关系，让所有这些人都在他所设定的虚拟而实在的伦理关系中受尽生不如死的酷刑。我认为，是作者而不是杨金山在施行酷刑，与杨天青、王菊豆和杨天白一样，杨金山也是酷刑的承受者。可以设想，假如杨天青和王菊豆不承认由伦理限定的名分，这出戏早就应该收场了。这出戏之所以能演下去并演得如此精彩，完全是因为冷酷的作者对人物身份自我认同的刻意编排。表面看来，打乱既定伦理秩序的是杨天青的本儿，但实际上起主导作用的恰恰是被杨天青的本儿无法遏制的冲动破坏的既定的伦理秩序，既定的伦理秩序始终牵引着故事的进程。本儿是本能欲望的发源地，伦理则是本能欲望的疏导池。一旦发现杨天青在本能欲望上逾越了既定伦理的界限，既定的伦理立即就会把他拉回到他原有的位置，他也就不得不顺从地按照原有的位置赋予他的名分行事。悲剧就这样无可挽回地发生了。这是人性的悲剧，更是伦理的悲剧。

对这种悲剧的书写，自鲁迅《呐喊》、《彷徨》等集子中的作品问世以来，已经形成一个强大的文学叙述传统。这是启蒙叙述的传统，是在经历源自西方的“现代性”的启迪，重估中国传统文化的价值，和“五四”人性解放或个性解放洗礼之后发掘、发现并发展起来的一种新的启蒙叙述的传统。就文学的渊源而言，刘恒所接应、光大的正是这个启蒙传统。

新华网 2004 年 3 月 3 日转载《北京日报》所刊刘恒的一篇文

章。刘恒在文章中说："在无边的旷野上，我是他永恒的信徒。"这个"他"就是鲁迅。是信徒就有所信从的上帝，刘恒的上帝是鲁迅。于是鲁迅这个"上帝向我显灵了"。他承认，"鲁迅的神示"不仅影响了他的世界观和悲悯的情怀，而且也影响了他的文字，使之沉郁滞重。刘恒的自白是真实可信的，他的作品就是最为有力的证明。

二

我从来就不相信存在截然不同的两个刘恒，即20世纪80年代后半期作为启蒙者存在的刘恒，与20世纪90年代作为反启蒙者（拆解启蒙话语）存在的刘恒。我不是说刘恒的创作在20世纪90年代毫无变化，变化肯定是不可避免的，我的意思是，这种变化并不具有多少实质性的意义，而是皮面的，与脱胎换骨没有关系，并不能确定不移地否证现在的这个刘恒已经不再是原来我们所熟悉的那个刘恒。原来是启蒙者，现在仍然是启蒙者；原来坚守启蒙的精神立场，现在仍然坚守启蒙的精神立场；原来采用启蒙叙述范型，现在仍然沿用启蒙叙述范型。刘恒在20世纪90年代创作的小说《哀伤自行车》、《苍河白日梦》和《贫嘴张大民的幸福生活》，与他在20世纪80年代后半期创作的《狗日的粮食》、《力气》、《陡坡》、《白涡》、《黑的雪》、《伏羲伏羲》、《逍遥颂》、《连环套》和《虚证》一脉相承，仍然坚持以人为思维中心，仍然以密切关注无力而必须承受的生存之重，勘探生存之道，探索人性之谜，揭示几乎无所不在的人生宿命，表现无可逃遁的人的悲剧性命运，进而从中"挖掘人的那种善良"（刘恒语）为宗旨。

然而，令人费解的是：为什么偏偏有论者对此视而不见，硬是要把在艺术结构和精神内涵上与《伏羲伏羲》一脉相承的《苍河白日梦》"解读"成一个什么后现代的"消解""启蒙神话"的游戏文本？说什么《苍河白日梦》中的二少爷是一个接受过西方话语洗礼的"现代性"知识分子，一个经常以不同面目出现在"五四"以来现代小说中的启蒙者形象，说什么他在家乡办火柴厂是

出于“现代性诉求”，“火柴公社”象征燃烧、光明和希望（启蒙的本义是照亮），他生产不出合格的火柴象征启蒙的失败……可同样令人费解的是：为什么我所看到的偏偏是一个残酷自虐的性无能者，这个性无能者生产出来的合格的火柴成箱成箱地往外运？我不知道是不是我看错了，眼睛出了毛病。我曾经尝试着循了“后学”的思路重读刘恒，结果是越读越糊涂不解，越读越感到滑稽可笑。因而就觉得，还是有必要从启蒙叙述的角度切入刘恒的作品，进一步发掘那些隐而未彰的东西，而根本没有必要去考虑“启蒙话语”是不是合乎“后现代”的时宜这种无中生有的假问题，也根本用不着去理会“后学”所谓的“宏大叙事”、“元叙事”、“现代化叙事”、“知识/权力”、“解构”、“第三世界文化”、“他者”和“现代性”之类的术语。

刘恒这个名字无疑是与他极其出色的启蒙叙述连在一起的，而启蒙叙述适得其时，正是在20世纪80年代波飞浪涌的启蒙思潮中为许多作家所乐于采用的两大叙述范型（另一大叙述范型是艺术本位叙述）之一，也就是说，倘若启蒙叙述范型不曾在20世纪80年代的中国文坛流行，倘若刘恒不是以他在20世纪80年代后半期极其出色的启蒙叙述见称于世，即使他在20世纪90年代写有比《伏羲伏羲》规模更大，较之《伏羲伏羲》的叙述技巧似乎更为讲究的《苍河白日梦》，刘恒的名字也完全有可能会像众多的“匿名写作”的人一样被忽略不计。我确信，是20世纪80年代而不是20世纪90年代，是20世纪80年代激进昂扬的启蒙思潮而不是20世纪90年代暧昧涣散的后现代思潮，成就了刘恒的一份辉煌，从而使刘恒二字镌刻在文学批评家的脑壁上，成为一种挥之不去的活的记忆。对于刘恒来说，时间的推移并不具有特别重大的意义，离开20世纪80年代后半期达于极盛的“现代性”启蒙思潮，离开他对人性—生存意义的辛勤勘探，也许他在20世纪90年代所做所获的一切都将因无所附丽而失去魅力。就此而言，是完全可以把刘恒在20世纪90年代的写作看成他在20世纪80年代后半期写作的自然延续和扩展的。

三

在我看来，在20世纪的中国文学史上，大体上存在四大叙述范型（模式）：启蒙叙述、革命叙述、民族本位叙述和艺术本位叙述。相比较而言，前三种叙述范型都是外缘性、他律性的，只有艺术本位叙述是内缘性、自律性的；前两种叙述范型的采用者相当多，流传面广，流行的时间也长，后两种则相形见绌，不大为研究者所特别看重。限于本文的论旨，我只想在此简单谈谈我对启蒙叙述的认识。

启蒙叙述是在晚清从西方传人的启蒙文化的刺激下萌生，后经"五四"一代接续催发而逐渐成熟起来的一种叙述范型。近百年来，尽管启蒙叙述命运多舛，大起大落，但毕竟影响深远，曾经经历过"五四"和20世纪80年代两个高峰期，留下了包括鲁迅的《呐喊》、《彷徨》在内的许多值得继续深人研究的启蒙文学范本。

启蒙叙述的外缘性、他律性决定了它不可能从自身的内部规定中获取定性，它的内容意义、表现形态、推论逻辑以及价值评判标准，无不来自于文学以外，无不受制于人性、人伦和人心等诸多人本的以及与人紧密相关的社会历史的因素。启蒙叙述的核心是理性，它的性质受到理性的制约，常常关联到个体主义、自由意志和民主法制观念等；它的内容构成一般是个体与群体、自由与限制、法制与人治、民主与专制、人性与兽性、灵与肉的纠结冲突；它的艺术表现形态固然是多种多样的，但大要一般不会偏移出上示的两极；它的推论逻辑一般是在现代与传统、西方与东方（中国）、工业文明与农业文明的缠绕对立中展开；它的价值评判标准是文化—文明性的，与其推论逻辑完全相符。

四

作为一个个性比较鲜明的作家，刘恒运用启蒙叙述范型，必然会有他所侧重的区域。我认为，他所侧重的是人性—生存的启蒙。

他的启蒙叙述的结穴就是他的人性一生存观。写什么和怎么写，选用什么样的题材和采用何种方式处理题材，这对于刘恒来说，似乎不是什么大不了的问题，关键在于如何看待人性一生存的常态与非常态，如何在启蒙叙述中淋漓尽致地表达他的人性一生存观。从他自己的表述和他的作品中可以看出，他的人性一生存观不为具体的时空所囿，而落实在具体时空中的日常故事的人类性和普遍性意蕴，这也许才是刘恒启蒙叙述的要害和特色所在吧。

刘恒在一篇题为《断魂枪》的创作谈中说：他之所以“写《白涡》并不是着意跟知识分子过不去”，而是因为他本人就生活在知识分子圈内，熟悉知识分子，而且因为无意间从恰好在中医研究院进修的妻子拿回家的材料中了解到该院的组织机构和人员的状况，于是就“顺手牵羊为脑子里的素材和人物派定了范围和活动场所。假如妻子在工厂做工，回家又爱唠叨，《白涡》的背景也许就变了……总之，《白涡》最初不是源于对知识分子的透彻研究，而是源于一种故事，一种放之四海而皆准的故事”。“一种放之四海而皆准的故事”，说的难道不正是这个知识分子婚外恋的故事所隐含的人类性、普遍性么？由此可见，刘恒更感兴趣的显然是隐含在这个故事里的人类性和普遍性，至于故事发生在什么时间的什么地方，是什么行当的什么人物在故事里活动，作家为什么这样而不那样讲述他的故事，为什么这样而不那样宰制和编排他的人物，倒是无关紧要的，因为这一切都带有偶然性和随机性，可以因地制宜地置换。他在《伏羲伏羲》中翻来覆去地讲述洪水峪的杨姓故事，其真实的意图也无非是为了顺应写实小说的常规，虚拟一个似实而虚的具象的日常生活场景，来借以表达抽象的人类性和普遍性意蕴——他的人性一生存观。

刘恒的人性一生存观，绝对不像他本人有时所刻意渲染的人性一生存本身那样神秘得不可捉摸，实际上也就是他在创作谈中多次提及、在小说中反复表现并由某些评论家在文章中明确论述过的宿命观。这种宿命观落实到他的作品中，或者具现为人与人之间永远无法沟通的孤独(《黑的雪》)，或者具现为最终死无对证的多角度的思辨(《虚证》)，或者具现为“惕于亲戚，毁于亲戚”的“连

环套”(《连环套》),或者具现为由食本能所引发的绝望和达观(《狗日的粮食》、《贫嘴张大民的幸福生活》),或者具现为起于贪欲、毙于贪欲的致富“理想”(《陡坡》),或者具现为力存则欲生、力亡则欲死的生死逻辑(《力气》),或者具现为悲风愁雾、残云阴雨的性欲惨状(《伏羲伏羲》、《白涡》、《苍河白日梦》)……

刘恒惯用的手法是:隐现特定时代的社会背景,显现恒定的日常生活;淡化人的社会属性,强化人的生命本能,在隐在与显在的相互映衬中,在淡化与强化的相互作用中放大他的人性—生存之思。例如他的长篇小说《逍遥颂》,虽然讲的是“文革”初期的故事,写的是首善之区北京的中华红卫兵第一红色方面军第一突击兵团第一快速纵队独立八八八少年赤卫军的一帮呼风唤雨的红卫兵领袖,但是他却别出心裁,自始至终不在红色二字上做文章,对这帮置身于“理想主义时代”的“时代英雄”无比豪迈的革命激情和壮丽憧憬视而不见,巧妙地绕过“文革”中司空见惯的纠斗走资派、大游行、大辩论和大打派性仗武斗的壮观激烈场面,而只是带着一种“恶意”的“灰色幽默”的笔调,把视线对准一栋废楼,专门书写聚集在这栋废楼中的一帮整天价斗嘴皮子的浑小子的吃喝拉撒睡,写某总司令一天到晚沉浸在“黄色”小说之中,某外交部长动不动就放屁,某宣传部长总喜欢“墨生莲花”地记日记,某后勤部长“一提女的,眼睛都亮了”……请看动不动就放屁的外交部长与“一提女的,眼睛都亮了”的后勤部长的一段对话:

“你少放屁!”
“我说的是事实。”
“事实是瞭望孔让你一个人霸占了!”
“瞭望孔不是给你放屁用的!”
“请你不要嘲笑别人的弱点!”
“放屁是优点,你自己说的!”
“你四肢太发达了,连幽默都不懂。”
“又放屁了,大伙闻闻!”

这是一段典型的日常性“屁话”，可以出现在任何时代、任何场合的任何人群之中。诸如此类的日常性“屁话”在这部长篇小说中可以说比比皆是，纯粹是刘恒有意为之的“恶作剧”。日常性“屁话”远比“文革”中堂而皇之的“大话”来得真切可亲，粗俗得很，却随处可见，套句俗话，凡有井水处皆说“屁话”。“屁话”是日常性的，而“大话”则是非日常性的。让“屁话”突前，让“大话”隐于背后，作家这么做肯定是有“预谋”的。在这里，隐在的“大话”衬着显在的“屁话”，字底撑着字面，意味深长。字底的意义指向在历史长河中变动不居的特定时代的社会背景，字面的意义指向恒定不变的日常生活和人的本性（生命本能），前隐后显，相反相成，极不协调却极具讽谕谐谑之趣。兴许刘恒要的就是这样的效果。一致则无反讽，协调则无调侃，无反讽无调侃哪来字面意义的扩张！想想看：把人生常态垫在人生变态的底座上，在“变数”与“常数”的关系中求解人性—生存的方程式，这是不是更能彰显人性—生存永恒的悲剧性呢？

此外，还有《狗日的粮食》、《力气》、《伏羲伏羲》、《黑的雪》、《苍河白日梦》和《贫嘴张大民的幸福生活》等作品，所突出的也都是似水流年的平平常常的“日子”，所强化的也都是亘古如斯的人的生命本能，而作为“变数”的特定时代的社会背景，不管它的所指为何，都被作家按照自己的写作意图作了虚置化的处理，或许可以被喻作演绎人生悲剧的一个可替换的舞台。特定时代的社会背景是“大世界”、“大历史”，平平常常的“日子”是“小世界”、“小历史”，可是，这些只要到了刘恒的手里，“大”就不显大了，“小”也不显小了。《狗日的粮食》等，全是“大”不大、“小”不小的作品。

譬如《苍河白日梦》，它的人生舞台既可以放在清末的榆镇，也可以放在抗日战争时期的柳镇或其他什么时间的什么地方，放在哪里都是无关紧要的，都不可能改变主要人物的生命本能和日常生活状态的定位，以及由这种定位所形成的一种三角型的故事结构。换句话说，要改变原作的故事结构和人际关系，除非刘恒重新投胎转世，放弃他对人性—生存悲观而不绝望的看法。再看《伏羲伏

羲》，里面就那么二男一女，就那么一个小小的地方，就那么一段时间，作家就能据以绘声绘色地演绎出一场惨不忍睹的人性—伦理悲剧。在这出人性—伦理悲剧中，你无法发现翻卷的时代风云，无缘听到解放战争的隆隆炮声，无缘看见热火朝天的合作化和人民公社化运动，无缘目睹轰轰烈烈的文化大革命，甚至无从知晓在杨金山、王菊豆和杨天青这三人的背后还有什么人是值得认真对待的人物。总之，时间是凝固的，空间是封闭的，在凝固封闭的时空中，三个人一台大戏，来点背景点缀点缀，故事可以藉此讲下去就行了，容不得不相干的人跑来瞎掺乎。人物稍多的是《黑的雪》，但它里面的所有人物，罗大妈母女也好，方叉子也好，刘宝铁也好，赵雅秋也好，崔永利也好，全都是围绕李慧泉一人打转、听任作家随心所欲操纵的木偶，全都是为印证李慧泉的孤独心境而存在的镜子，用得着时召之即来，用不着时挥之即去。因此在我看来，《黑的雪》讲的仅仅是李慧泉一个人的故事。

刘恒显然不想在原地转圈子，心安理得地袭用在文坛上流行的同类题材小说创作的老套子，不想拿特定时代的社会背景限死恒定不变的日常生活，单纯从“大历史”推断人的社会属性和人生悲剧的社会内涵。刘恒的办法毋宁说是反搓绳子，即首先着眼于人的生命本能，然后再进行逆向推移，直至把特定时代的社会背景推向“无何有之乡”，把人的生命本能和托庇人的生命本能的日常生活推向永恒的悲惨境地，引领读者进入他所拟造的人性—生存的沉重苍凉的艺术氛围之中。

五

由人的生命本能逆向推移，这是刘恒设计的启蒙叙述的基本程序。在这个基本程序中，如前所说，特定时代的社会背景可以作虚置化的处理，人物的社会身份可以随意置换，而托庇于日常生活中的人的生命本能却不能须臾或缺、随便地调来换去，由人的生命本能与特定时代的社会背景的对立、对抗而衍生出来的种种文化冲突却始终如一。这是不是刘恒为迎合启蒙思潮而采取的超越性的叙述

策略呢？我以为是。激化这种冲突是否会带来拟想中的普遍性的艺术效果呢？我以为能。

还是以《苍河白日梦》和《伏羲伏羲》为例。谁都清楚，这两个故事不是同一个故事，前者写的是清末榆镇的二少爷、二少奶奶和洋人的三角关系（其间派生出大少爷、二少奶奶和洋人的三角关系），后者写的是从民国三十三年到“文革”初期洪水峪的上中家杨金山、杨天青和王菊豆的三角关系（解放后派生出杨天青、杨天白和王菊豆的三角关系。派生关系从属于原生关系，不含有独立价值。前述派生关系同此），故事发生的时间、地点以及人物身份等概不相同。但是，以性本能为基本的叙述视点是相同的，以性本能为基础构置的三角关系是相同的，由性本能导出的文化冲突即伦理冲突是相同的，悲剧结局是相同的，主题是相同的，阴郁凝重的调子是相同的。从这个意义上讲，这两个故事何尝又不是同一个故事呢！不同仅仅体现在故事的表层，同则潜藏在故事的深层。表层的不同就像繁茂的枝叶，一眼就能看出；深层的同就像被繁茂枝叶遮掩得严严实实的主干，唯有打掉繁茂的枝叶才能原原本本地看清它的真实模样。

不妨做个有趣的试验：打掉这两个故事的繁茂枝叶——抹去时间、地点、环境以及人物身份等方面的差异，看看它们的主干——结构和主题—— 是不是相同。先忽略时差地差，抹去二少爷曹光汉与小地主杨金山、洋人大路与杨金山的侄子杨天青、二少奶奶郑玉楠与杨金山的媳妇王菊豆在身份等方面的差异，然后把曹光汉和杨金山编为一组，把大路和杨天青编为一组，把郑玉楠和王菊豆编为一组，最后再回过头来从结构和主题的功能上重新审视《苍河白日梦》和《伏羲伏羲》，这时你就会惊讶地发现，这两个故事其实是从一个模子里敲出来的。表面看来是两个故事两套人物，两套人物两种人际关系，两种人际关系两种人生命运，实际上是可以合二为一的。一个简便的验证方法就是把这两个故事作个对调，也就是把二少爷夫妻和大路的故事搬到民国三十三年以后的洪水峪，把杨金山叔侄和王菊豆的故事搬到清末的榆镇，再来看互易位置后的这两个故事还能不能成立。毫无疑问，照样能够成立，而且不失原

汁原味。我想，只要刘恒在20世纪90年代不改变他对于人类（特指中国人。下同）性爱的悲观看法，他就一定会承袭《伏羲伏羲》的套路，再次变着花样重述他的性爱故事，表达他对人类性爱固有的悲观看法。

试想：性本能变得了吗？这很好回答：变不了。那么性本能所赖以表演的日常生活变得了吗？这就不容易回答了，说变得了变不了都行，这取决于你怎么看。撇开时间、地点和人物身份等“变数”，只看性本能和由性本能所带来的文化或伦理冲突这些“常数”，你可以说它永远不变，因为这种文化冲突是由性本能带来的，展现在日常生活之中，是永恒的。刘恒所刻意强调的就是日常生活的永恒性，所以他才有意识地突出似水流年的“日子”，强化亘古如斯的人的生命本能，并在不变中求变——时间、地点、环境和人物身份等方面的变化，在变中寓不变。变在其表，不变在其里。其表是故事展开必不可少的种种要素，是充实作品骨架的血肉，不求变化便呆气十足，写不出好小说，当不了好作家。其里为结构和主题，来源于刘恒根深蒂固的宿命观，轻易言变，不近情理。

自其变者观之，当然曹光汉不是杨金山，大路不是杨天青，郑玉楠也不是王菊豆。曹光汉、大路和郑玉楠生活的时代环境，他们的出身教养和性格气质，他们的所作所为，都明显有别于杨金山、杨天青和王菊豆。留没留过洋，是西洋人还是中国人，是上等人还是下等人，自虐还是虐他，利己还是利人，进没进过新式女子学堂，有没有新观念……这一切都明摆在那里，一目了然。而自其不变者观之，上面所有的区别都将失去意义。曹光汉与杨金山都有不可克服的性缺陷，大路与杨天青都是性欲旺盛的男子汉，郑玉楠和王菊豆都是在性压抑的煎熬中渴望冲出性禁锢的年轻漂亮的女性。曹光汉和杨金山都是性施虐狂，大路和杨天青都是偷情的“第三者”，郑玉楠和王菊豆都是正统婚姻的叛徒。曹光汉人道地善待郑玉楠与杨金山非人道地虐待王菊豆可谓殊途同归，大路被大少爷残忍地阉割与杨天青被名教残酷地折磨可谓异曲同工，郑玉楠葬身鱼腹与王菊豆自我戕害可谓如出一辙。两个悲情的故事，一样的酷毒

惨淡，既不善始又不善终……

更重要的共同点在于，以上六人都是自觉不自觉地礼教信奉者（洋人大路也不例外，因为他是中国人刘恒笔下的中国化了的洋人大路），都受到礼教的残害而痛苦万分，都在性事与礼教的纠缠中苦苦地挣扎而不知其底里，一句话，他们都稀里糊涂地成了礼教的殉葬品。为礼教所害而不自知，这是非常非常可怕的。由此便联想起鲁迅的名作《祝福》。祥林嫂深受礼教的迫害，由其主子施以禁忌，惟恐她的晦气冲了喜庆而禁止她操办年事，这就够可怕的了。但是还有比这更可怕的，就是她不仅丝毫不怪罪她的主子，反而“反求诸己”，整日“三省吾身”，自悔自责，竟然一门心思地想以捐门坎的方式缓释自己犯下的深重罪孽。她这是杀心而非杀身，是自杀而非他杀。他杀是偶然的，自杀则是必然的。她无需假手于他人，她自己就是一个盲目杀人的“凶手”。这里面所透出的悲凉真可浸人你的骨髓！与此相似，王菊豆的自我戕害，杨天青的“扎了缸眼子”，同样也是自揽礼教自杀的愚行。杨、王敢偷情却不敢公开隐情，对杨金山毒辣之极的手段只有隐忍而不敢声张，他们默认了礼教特许的伦常秩序，在情（性）与礼（理）的来回冲撞中拼命挣扎，终于一个在忍无可忍的情况下“扎了缸眼子”，一个继续忍辱苟活于人世。悲哀还不止此。哪怕像曹光汉和郑玉楠那样的新派人物又能怎么样呢？还不是一个被迫背井离乡被绞死，一个自愿沉入水底葬身鱼腹。出路在哪里呢？这对于曹、郑来说，简直就是无从回答的“天问”。

这个问题甚至对于刘恒来说，也应当是无从回答的“天问”。不过刘恒自有他解决问题的办法，那就是把它归结为“宿命”。有了宿命观垫底，什么样的问题他都能对付。于是就有了凝固的时间和封闭的空间，就有了在凝固封闭的时空中演绎的一出又一出的人生悲剧，就有了隐现（特定时代的社会背景）与显现（人的生命本能以及托庇它的日常生活）、短暂与永恒的相互参照，就有了对人性—生存因素的突出表现，以及社会历史因素的淡出。然而真的淡出得了吗？淡出的好像仅仅是社会历史的某些特定内容，如特定时代的社会背景等，至于与人性—生存同在并渗透在日常生活之中

的那些社会历史因素，如礼教等，似乎就并没有淡出。我猜测，刘恒在艰难地编造他的故事时内心一定少不了困惑。他相信宿命但并未走向虚无，悲观而不绝望，因而他的作品往往于阴冷中见出热情，于沉重中蕴有向往。

六

读刘恒的那些宿命故事，你不可能不产生一种滞缓的阴冷沉重的阅读感受。评论家程德培就产生过这种感受。他认为："单从他的作品所表现对象来看，其千篇一律的沉重感就如同中国农民所走的十分沉重的道路"；"缺乏快乐的沉重感也可以看作是刘恒的一大特色"。(《刘恒论——对刘恒小说创作的回顾性阅读》，《当代作家评论》1988年第5期）这是旁证。另有刘恒的自证。他在与王斌做的一个对话中说：《菊豆》"是一种很压抑的，很萎缩的，很冷的那么一种东西在起支配作用"（《刘恒影视作品集》，中国社会科学出版社1993年版，第455页）。《菊豆》是张艺谋导演的一部电影，是刘恒根据自己的小说《伏羲伏羲》改编的，依然保持着原作阴冷沉重的风格。岂止《伏羲伏羲》，他的那些名篇，例如《白涡》、《狗日的粮食》和《苍河白日梦》，不也同样让人体会到"一种很压抑的，很萎缩的，很冷的那么一种东西在起支配作用"！

刘恒与王朔同为北京土生土长的作家，在小说界和电影圈内几乎同时走红，但刘恒毕竟不是王朔，无论从哪个角度看，他们都是"两股道上跑的车，走的不是一条路"。王朔一逮住机会就拿文学开涮，尽情地调戏文学，消解文学的神圣性，贬损写作，戏言写作是"码字儿"似的游戏，似乎天底下最为轻省、最不值钱的事情就数文学写作。刘恒则截然不同，他把文学视同生命，把写作比做一场悲惨壮烈的精神"圣战"，用他的话来说就是："你的敌人是文学……你必须确立与它决一死战的意志。你孤军奋战。你的脚下有许多尸首。不论你愿意不愿意，你将加入这个悲惨的行列。"(刘恒自选集《黑的雪·卷首语》，作家出版社1993年版）他觉得"写小说是件痛苦的乃至绝望的事情"（刘恒自选集《虚证·卷首

语》，作家出版社 1993 年版）。这是刘恒在 20 世纪 90 年代写下的绝好的证词，证明他一如既往，仍在自觉地承载沉重的启蒙的道义职责。

刘恒是沉重的，即使想轻松也轻松不起来。但是，问题在于，他的新作《贫嘴张大民的幸福生活》，通篇都是调侃，耍贫嘴，这难道还不是轻松吗？时移世易，心境发生了变化，自然要学着轻松轻松。是这个理吗？我看也未必如此。我实在看不出他的心境有什么实质性的变化。他以前不就写过《逍遥颂》吗？《逍遥颂》充塞着调侃、耍贫嘴的东西，你说轻松不轻松？我说不轻松。刘恒对某些论者有关《逍遥颂》相对于《伏羲伏羲》在风格上有所变化的判词不以为然，道理就在这里。同理，张大民那些调侃、耍贫嘴的话，滞重酸涩得很，实在是不得已挤出来的，不可能不带有装饰性，一点儿也不轻松，让人笑不出来。严格地说，张大民的“幸福生活”是个修辞性的反词，原是隐忍大痛苦的强颜欢笑，是与生存的艰辛、窘迫、贫穷、尴尬、痛楚、屈辱以及疾病、死亡联系在一起的。张大民下岗以后生计没有了着落，他的妻子李云芳这个时候突然得到从美国回来的原毛巾厂技术员施舍的“888 美金”，“殊不料吓坏了李云芳，还打碎了她们家的醋坛子，把男主人（张大民——引者）逼得悲痛欲绝，差点儿打开窗户从阳台跳下去”。接下来是张大民坚决退还美金，凛然正气地耍了一通异常庄严沉重的贫嘴。在作品的煞尾处，作者写道：

> 张大民恍惚看到父亲和四民（都已去世——引者）在云影里若隐若现，老的问日子过得好吗？小的问孩子可爱的孩子幸福吗？待要端详却又飘然不见了。日子好过极了！孩子幸福极了！有我在，有我顶天立地的张大民在，生活怎么能不幸福呢？

这是正话反说呢还是反话正说？是调侃呢还是倒苦水？解释显然是多余的，明眼人一看即知。刘恒的调侃不是王朔式的调侃，不具备摧毁性，不松弛，而是不堪重负的通达的调侃。

必须明确地指明这一点，刘恒也是达观的。他原来是达观的，现在仍然是达观的。原来的刘恒就说过："人类要过的好一点，必须得把自己的那种善良贡献出来"（《刘恒影视作品集》，第463页）；"消失的都是该消失的，没有消失的正在等待消失，物质好歹不灭，大家终归离不开庞大混沌的整体。这真是悲哀的讽刺……活着是正当的，合理的，而且十分美好。为了使它更美好，我们应当扎扎实实地从事手边的工作"（《虚证》）。现在的刘恒还是这样说："没意思，也得活着。别找死"；"有人枪毙你，没辙了，你再死，死就死了。没人枪毙你，你就活着，好好活着"（《贫嘴张大民的幸福生活》）。这话是张大民对他儿子说的，我倒宁愿认为它是张大民代刘恒说的。"活着，好好活着"，如此而已。

刘恒的达观是认同宿命后超越宿命的达观，自相矛盾，但真实可信。认同宿命，所以悲观；超越宿命，所以达观；在认同与超越宿命之间徘徊，所以才给人以相信宿命而未走向虚无，悲观而不绝望的说辞。

刘恒曾经说过，他既是一个理想主义者，也是一个悲观主义者。从刘恒作品中所映射出来的达观与悲观的奇妙混融，是不是可以从这个说法中得到合理的解释呢？作为鲁迅"永恒的信徒"，我相信，他深谙鲁迅《过客》等文的旨趣。作为一个承续"五四"以来启蒙叙述传统的启蒙师，他知道什么叫"绝望的抗争"。

1998年5月6日初稿
2006年1月22日增写并修订

（原为"世纪文学60家"之《刘恒精选集·前言》，北京燕山出版社2006年版。）

虚伪的现实
——先锋作家的真实观

叶立文

对于20世纪80年代的先锋作家而言，如何依靠叙事的力量去摆脱现实主义文学观念的困扰，无疑是一个必须面对的问题。事实上，压制先锋作家创新实验的重要因素之一，正是现实主义文学的真实观。这种真实观建立在认知主体对客观现实的坚定信念上。在现实主义作家看来，真实只存在于客观现实之中，它不以人的主观意志为转移，文学的任务就在于再现现实。这种以反映论为指导的文学观念其实是历史理性的产物。在历史理性面前，任何个体的生命印痕或是命运变故都得屈服于永恒不变的客观规律，而历史理性的铁血法则毫不在意个体生命孤苦无助的眼泪。然而，对于先锋作家来说，讲述纯然属己的生命故事，陪伴与呵护个体生命破碎感的叙事呢喃却远比历史理性的黄钟大吕更为动听。因此，反对客观现实，转向人类个体的内心世界便成了先锋作家共有的思维向度。在一定程度上，这种转向既表达了先锋作家反抗历史理性的启蒙叙事，也深刻影响了先锋小说的形式实验。

那么，先锋作家的真实观念到底是怎样的呢？大致而言，先锋作家并不认同现实主义者的真实观念。在他们的心目中，现实其实是“虚伪的现实”。余华说：“我觉得我所有的创作，都是在努力更加接近真实。我的这个真实，不是生活里的那种真实。我觉得生活实际上是不真实的。生活是一种真假参半的、鱼目混珠的事物。”[1]在他的真实观念中，“真实是对个人而言的。比如说，发

生了某一个事件，这个事件本身究竟是怎么一回事，并没有多大意义。你只能从个人的角度去看这个事件是怎么一回事……所以我宁愿相信自己，而不相信生活给我提供的那些东西。所以在我的创作中，也许更接近个人精神上的一种真实”。[2]毫无疑问，余华所说的真实其实是一种“精神真实”。这种精神真实已然否定了现实主义的真实观。在先锋作家看来，所谓的真实，只不过是认知主体对生活（现实）中客观事物的印象、感觉和记忆。“在我的精神里面，我甚至感到有很多东西都太真实了，比如一种愿望，一种欲望，那些很抽象的东西，都像茶几一样真实得可以去抚摸它。”[3]那些存留于主体精神里面的愿望和欲望，反而比现实更为真实。显然，这种真实观念实际上就是“主观的真实”。从当代文学的发展历程来看，先锋作家真实观念的形成与小说叙事范型的转换密切相关。在20世纪80年代中期以前，现实主义文学曾长期受制于历史理性的束缚，其具体表征就是庸俗社会学和机械唯物论对作家主体精神的控制。在这种局面下，文学过分倚重历史理性的力量，一味强调再现客观现实，反而忽视了人物个体的生命体验。而先锋小说返回人物内心，倡扬精神真实都是对僵化的现实主义文学观念的反拨。这一小说叙事范型的转换，既是先锋作家关注人类个体存在问题的表现，也是对历史理性以客观规律压制个体生命的铁血法则的抗争。因此，先锋作家的真实观本身就具有表达小说主题的功能。而更为重要的是，这种真实观对现实主义文学真实观念的颠覆与反抗，又极大地影响了先锋小说的形式建构，从而推动着先锋小说的形式实验。

在80年代的先锋小说中，颠覆客观现实、重塑精神真实几乎成为先锋作家进行形式实验所遵循的首要叙事法则。马原、余华、洪峰、残雪等人的小说，往往以主观的精神真实营构着一幕幕超现实的叙事场景，并在其中考量着个体的在世状况等问题。而如何描画人物个体在现实重重包围之下的存在困境，以及揭示个体真实的精神性存在，则始终是先锋作家强调关怀个体生命体验的叙事表征。对于一个信奉精神真实的先锋作家来说，现实真实无关紧要，重要的是他心目中的真实。而且，为了能够更加清晰地表现这种精

神真实，先锋作家还必须在叙事中扫除现实织就的真实谎言。唯有透过现实的层层雾障，先锋作家才有可能逼近那种存留于精神世界中的真实。因此，先锋小说的形式实验便在这种独特真实观的指引下具备了两种实践层面：一是颠覆客观真实，即反抗现实主义作家笔下的现实真实；二是通过作家主体精神的强化，在感觉和理性分析的双重力量中迫使精神真实的自我现身。在先锋小说的形式实验中最能体现先锋作家真实观念的，便是小说叙事场景的超现实化。

对于许多先锋作家来说，"经验"这一主体感知现实的方式并非不可证伪。他们相信，经验不仅仅只对实际事物负责，它同样存在于超现实世界中。通常意义上的经验往往"使人们沦陷在缺乏想象的环境里，使人们对事物的判断总是实事求是地进行着"。[4]由于这种经验"只对实际的事物负责，它越来越疏远精神的本质。于是真实的含义被曲解也就在所难免"。[5]在先锋作家看来，经验的这种局限性导致了我们认识事物的肤浅。那么，如何才能摆脱"就事论事"的现实经验，从而进入事物本身广阔的内部空间呢？这就是脱离"常识的围困"。人们在常识的左右下判断事物、认识事物，常识紧密地依附在人物主体对现实真实的理解之上。因此，脱离一般常识的思考，是绝大多数先锋作家逼进精神真实的方式。对于他们来说，书桌的走动，药片从瓶盖拧紧的药瓶里自动跳出，以及"深夜月光下某个人叙述的死人复活故事"等有悖于常识，亦即违反日常经验的事件都是真实的。先锋作家对一般常识的怀疑必将诱发对精神现象的重视："当我不再相信有关现实生活的常识时，这种怀疑便导致我对另一部分现实的重视。"[6]这"另一部分现实"无疑就是先锋作家的精神世界。在这个独立于外部现实的精神世界中，那些在日常经验看来不可思议的事物都将获得令人难以置信的勃勃生机。因此，先锋作家的书写对象，便会从客观实在的现实世界中抽身而退，转而步入了精神世界的广阔空间。马原认为，经验可以分为广义与狭义，"我们常说的经验只是狭义的经验，准确地说就是经历"。[7]这种狭义的经验完全建构在主体对客观现实的机械认识之上。但是，"作家这个行当的主要经验并非来源于直接经历（经验），间接经验占了他全部经验的大部分"。[8]

这种间接经验包含着作家的阅读、思索等诸多精神体验，它也就是马原所说的“广义经验”。因此，先锋作家对荒诞不经的传奇故事、神话和梦境的执著，以及对人物的潜意识、变态心理，甚至自残、乱伦等有违日常经验的伦理事件的描写最终都构成了先锋小说叙事场景的超现实化。这是先锋作家注重精神真实的结果。惟有在这样一种超现实的叙事场景中，先锋作家的精神真实才能得以真实地呈现。

值得注意的是，尽管先锋小说超现实的叙事场景在文本外貌上疏离了现实主义文学对现实真实的再现，但这并不足以颠覆现实真实。为了表现精神真实，先锋作家就必须颠覆人们以现实为真实的日常经验。而且，先锋作家还必须在这种颠覆日常经验的叙事中重构他们心目中的精神真实。这两者实际上就是先锋作家进行形式实验的出发点。在一些先锋小说中，对超现实场景的直接叙述是一种较为单纯的叙事方法。这种叙事基本上排斥了现实世界的客观真实，而只在一个自足的超现实文本内去表现主体的精神真实。因此，那些叙述超验事物的先锋小说，都属于这类直接表现精神真实的作品。如残雪的《公牛》、《天堂里的对话》、《山上的小屋》，孙甘露的《信使之函》、《请女人猜谜》，格非的《褐色鸟群》，余华的《十八岁出门远行》，等等。由于这些作品对再现现实的叙事方式的遗弃，以及作品内部无处不在的超现实叙事场景，已然最为直接地表明了先锋小说注重精神真实的文本立场。在这些作品中，对梦境和潜意识心理等超现实对象的叙述，充分表达了先锋作家对待客观世界的不信任态度。他们的叙事方式也同样建构在超现实的叙事逻辑中。这意味着，先锋小说的叙事方式已不再遵循客观世界的现实逻辑，无论是因果逻辑还是必然性都已不足以表现先锋小说的超现实对象。在先锋作家笔下，小说的叙事逻辑不再具有现实主义小说的必然性和因果律，它如同自身的描写对象——诸如梦境、潜意识等超现实事物一样，充满了主观性。因此，在许多先锋小说中，作家所采取的叙事方式主要由主体精神的存在形态而定，是精神存在决定了小说叙事，小说的叙事目的很大程度上是为了还原作家或是小说人物的精神现象。举例来说，残雪的部分作品，如

《山上的小屋》、《雾》、《公牛》等叙述的就不是客观世界的实际存在，而是作家主体精神里面的真实，这种真实具有毋庸置疑的超现实性。因此，残雪写道："每次她盯着我的后脑勺，我头皮上被她盯的那块地方就发麻，而且肿起来"（《山上的小屋》）"我正在敲那些紧闭的门，忽然发现敲的是潮湿的砖墙，一摸指关节，已经敲烂了"（《布谷鸟叫的那一瞬间》）。这种叙事方式所要达到的文本目的，就是试图还原主体的精神真实。虽然它对于客观现实是虚妄的，但对于残雪等先锋作家而言却是真实的。先锋作家这类完全排斥现实，纯粹在精神领域进行叙事的作品并不占主导地位。对于绝大多数先锋作家而言，表现精神真实往往与颠覆现实真实紧密相关，这两个书写层面的相互交织，才真正体现了先锋作家追求精神真实的叙事态度。换句话说，大多数先锋作家在表现精神真实的时候，都侧重从颠覆现实真实的角度出发，经过一系列自觉的叙事策略，从而达到重构真实（精神真实）的文本目的。比较而言，余华的一些创作极为典型地表现了由作家真实观所决定的叙述实验。

在余华的小说创作中，存在着三种颠覆现实真实、重构精神真实的叙事策略：一是以叙事的力量打破"虚伪的现实"织就的理性秩序；二是对超验事物的叙事还原；三是对精神事件的叙事重构。同时，这三种叙事策略也具有指涉其他先锋作家创作的文本特性。因此，对余华小说叙事策略的研究，将有助于我们理解先锋作家的真实观对小说形式实验的影响。

在论及第一种叙事策略之前，首先来看看余华自己的说法。他说："人类文明为我们提供了一整套秩序，我们置身其中是否感到安全？对安全的责问是怀疑的开始。……秩序对人的规定显然是为了维护人的正常与安全，然而秩序是否牢不可破？事实证明庞大的秩序在意外面前总是束手无策。……秩序总是要遭受混乱的捉弄。因此，我们置身文明秩序中的安全也就不再真实可信。"[9]对于现实而言，秩序不仅组织起了现实世界的理性结构，而且它还是现实真实的表征。而余华对现实秩序的怀疑，指向的其实就是现实本身。怀疑现实秩序，意味着对现实理性秩序的怀疑。当现实给人们提供了一套恒定秩序时，现实就会以普遍有效的秩序来显示自身并

井有条的理性结构，而这种结构在我们的日常经验中常常被视为不可动摇的真实存在。但它每次面对混乱时都显得脆弱不堪，任何偶然的意外都会破坏秩序的普遍有效性。这表明现实的理性秩序令人怀疑。而余华用来戳穿“虚伪现实”的面具的武器，便是他的第一种叙事策略，即以“暴力叙事”打破现实提供的理性秩序。在余华的心目中，“暴力因为其形式充满激情，它的力量源自于人内心的渴望，所以它使我心醉神迷”。[10]余华小说中的暴力事件来源于人物心中蠢蠢欲动的欲望。而欲望这一在余华看来“真实得可以去抚摸”的东西，无疑属于精神的范畴。因此，暴力本身便是人类主体精神自我出场的一种形式。而它的破坏性又极易造成秩序的混乱，因此，暴力叙事在破坏秩序的同时无疑直接颠覆了秩序所存的现实真实。余华对此说得再明白不过了：“在暴力和混乱面前，文明只是一个口号，秩序成为了装饰。”[11]《十八岁出门远行》中的“我”在搭顺风车的时候，莫名其妙地卷入了一场殴斗。当“我”为汽车司机的利益与人打架时，司机却对这件事漠不关心，甚至看着“我”被打坏的鼻子“表情越来越高兴”，最后司机跳上一辆拖拉机，“哈哈大笑”地离去了。在这部小说中，对暴力事件的叙述直接摧毁了现实存在的“文明秩序”，司机的行为无疑对现实真实构成了颠覆。同样，在《西北风呼啸的中午》中，“我”被一个从未见过的大汉强迫去见一个从未听说过的朋友。而《往事与刑罚》中的暴力展示则始终处在一种超现实的叙事场景中，陌生人和刑罚专家之间的合作，完全建构在出人意表的叙事逻辑之内。《现实一种》则将暴力事件建构在了亲人的血缘关系之间。从上述作品中我们可以发现，余华的暴力叙事往往与有违现实逻辑的叙事策略结合在一起。那么，这两者之间的结合有什么叙事功能呢？对于余华来说，暴力只有建构在超现实的叙事逻辑中才能充分展示它对于现实的破坏功能。换言之，如果仅仅在一种现实逻辑中叙述暴力，那么就会落入现实主义小说借暴力描写人性欲望的窠臼。相反，如果暴力叙述是在一个超现实逻辑中展开的，那么这种暴力事件便具有了颠覆现实真实的叙事功能。在客观现实中，暴力事件的发生必定建构在一种因果关系上，必定有一些现实因素激

发了暴力行为。但在超现实逻辑中，暴力行为的发生则完全源于人类主体的暴力欲望，它不受现实因果逻辑的束缚，在暴力面前，因果规律这一现实世界最重要的秩序支撑便会轰然坍塌，从而达到余华颠覆现实秩序，进而颠覆现实真实的文本目的。这种暴力叙事同样存在于莫言、残雪、格非、苏童等先锋作家的小说创作之中。虽然他们的暴力叙述并不像余华那样明显，但同样是对现实秩序的一种颠覆。如莫言对刘罗汉受刑场面的描写(《红高粱》)，由于细致绵密的暴力叙事展现出了现实混乱不堪的一面，从而构成了对现实理性秩序的颠覆。苏童的《少年血》系列，对少年暴力欲望的展示也同样摧毁了成人世界的现实景观。因此，暴力叙事在先锋作家手中往往成为破坏现实理性秩序的有力武器，它对现实秩序的颠覆，充分表达了先锋作家对井井有条的现实真实的怀疑。

其次，余华的小说在作家强调精神真实这一叙事法则的制约下，还出现了第二种叙事策略，即对超验事物的叙事还原。像其他先锋作家一样，余华只对精神现象感兴趣，他坦言："我和现实关系紧张，说得严重一些，我一直是以敌对的态度看待现实。"[12]"当我认为生活是不真实的，只有人的精神才是真实时，难免会遇到这样的理解，我在逃离现实生活。"[13]按照余华的说法，他的小说叙事应当远离现实。然而，在余华的作品中，我们却读到了许多与现实相似的叙事细节。这些细节的真实性令人恍惚觉得它就存在于我们身边的现实之中，甚至真实得可以去触摸它们。但是，这些所谓的"真实"细节，却只不过是余华对超验事物的叙事还原。可以这样理解，为了表现那些"真实得可以令人抚摸"的欲望和记忆，即作家心目中的精神真实，余华试图用叙事证明人类主体的精神，其实真实得如同可以触摸的客观现实。因此，在余华笔下，原本抽象的精神现象，虚无缥缈的超验事物就具有了实在的"物性"。例如余华对暴力细节的叙述就十分写实："柳生看着店主的利斧猛劈下去，听得'咔嚓'一声，骨头被砍断了，一股血四溅开来，溅得店主一脸都是。幼女在咔嚓声里身子晃动一下，然后她才扭回头来看个究竟，看到自己的手臂躺在树桩上，一时间目瞪口呆。"(《古典爱情》)"他喘了一阵气，又将钢锯举了起来，随后用

双手将鼻子向外拉，另一只手把钢锯放了进去，于是那鼻子秋千般地在脸上荡了起来。”（《一九八六年》）问题的关键就在于，这些“真实”细节发生的故事背景，始终都是作家精神想象的产物，如兄弟相残、卖人肉、自残等。这些事件的精神烙印显而易见，但是，余华却把它们用写实的手法加以表现。那些在现实看来荒诞不经的事物，却在余华笔下充满了质感，“真实”地矗立在我们身边。这种对精神现象的叙事还原鲜明地标识出了先锋作家的真实观念，即精神现象也是一种真实的存在。用余华的话说，那些“欲望和美感、爱与恨、真与善在精神里都像床和椅子一样实在，它们都具有限定的轮廓，坚实的形体和常识所理解的现实性。我们的目光可以望到它们，我们的手可以触摸它们。”[14]但是，如果余华仅仅是在写实的笔法中突出超验事物的仿现实性的话，那么这些精神现象便会时刻以现实真实作为衡量自身的尺度：欲望和臆想难道必须表现出如椅子般的物性时，才可以证明自身的真实性吗？如果那些抽象的精神现象必须借助客观现实来确认真实性的话，岂不等于认同了现实才是真正的真实？因此，余华为了表现精神真实，就必须在叙事中强调超验事物的精神性质。这意味着余华在表现精神真实的时候使用了两步叙事策略：首先是对细节真实的追求，这种叙事策略上文已经论及，它把精神现象通过叙事还原为可以感知的客观现实。其次余华还必须通过叙事表明这些仿真细节的精神性质。只有通过对细节真实的精神属性的描写，才可以证明精神比现实更为真实。在这里，对细节真实的精神属性的叙事，便构成了余华小说的第三种叙事策略。

我们注意到，余华小说的叙事场景大多具有明显的虚拟性质，它处处渗透着形而上的精神意念，那些逼真的细节叙述就在这种超现实的叙事场景中清楚地表明了自身的精神属性。《往事与刑罚》建构了一个形而上的叙事语境，小说人物没有姓名，情节发展被错乱的时间绞得支离破碎。甚至小说发生的时间“一九九〇年”也在小说创作时间 1989 年之后。这本身便表明了小说的虚拟性质。因此，无论余华对刑罚的细节展示得多么逼真，都无法改变那些细节叙述的虚幻性。《一九八六年》中疯子的自残场景在余华笔下被

揭示得细致入微，但疯癫本身禀有的病理症候，却仍然将疯子的自残行为引向了在现实看来并不真实的超现实语境。《鲜血梅花》中仿武侠小说的叙事场景，处处颠覆着细节的真实。还有《四月三日事件》中屡次出现的“预见性叙事”，都把少年的臆想这一精神活动放在了现实事件发生的前面。现实对臆想准确而诡异地验证，充分表明了“臆想”的精神属性。因此，这种颠倒了现实因果律的预见性叙述便使小说中的细节打上了深重的精神烙印。《世事如烟》、《西北风呼啸的中午》、《难逃劫数》等作品同样如此。在余华的这些作品中，我们可以发现，无论小说的细节描写多么逼真，都会在整体的超现实叙事场景中展现出它难以抹去的精神属性。因此，余华小说对细节精神属性的叙事，展现的仍然是先锋作家注重精神真实的真实观念。而同样值得关注的叙事实验，则是余华对“精神事件”的叙述。

在余华的小说中，“事件”是构成小说肌体的重要因素，许多偶然和必然的突发事件都在推动着小说的情节的发展。诸如杀人、自残、绑架等事件充斥着余华小说的文本空间。甚至有些作品便直接以“事件”命名，如《四月三日事件》、《偶然事件》等。这些事件又往往是暴力事件。从某种意义上说，“事件”是现实逻辑中因果规律作用的结果，不论事件的起因如何难以觉察，它都必定源于现实。因此，事件在现实主义者看来，其实应该是现实事件，它具有不同程度的现实必然性。初看上去，余华小说中的事件似乎也是一种现实事件。《现实一种》中兄弟相残的暴力事件起源于后代之死，《一九八六年》中疯子的自残事件则起源于他的文革记忆。而《古典爱情》中的杀人事件则是饥馑所致。但是，如果仔细考察这些事件的构成要素，则它的现实性却十分可疑。举例来说，《现实一种》中兄弟相残的暴力事件，虽然有其现实起因（后代之死），但事件双方的身份，却令这一暴力事件的现实性令人生疑。在现实当中，兄弟相互残杀显然有悖于伦理关系的约束，更为重要的是，余华对这一暴力事件的冷静叙述，使得兄弟相残不像是后代之死招致的愤怒情绪的宣泄：山岗绑住山峰，在他脚底上抹油，然后引诱狗去舔他的脚心，以致山峰狂笑而死，这起暴力事件倒更像

是一场精心策划的谋杀。而《古典爱情》中店主人肢解幼女时如同杀猪宰羊般的镇定与从容，同样令这一杀人事件笼罩上了令人生疑的虚幻面纱。从上面简要的分析中可以看到，由于余华对暴力事件冷静的叙述态度，以及暴力事件构成元素的超现实性，使得余华小说中的暴力事件的现实真实性令人怀疑，它倒更像是作家或人物主体精神的产物。说到底，余华小说中的事件大多是一种“精神事件”，它的臆想性质显而易见。比如在余华《四月三日事件》和《西北风呼啸的中午》等作品中，事件的精神属性则完全来源于事件起因这一事件构成元素的缺失。《四月三日事件》中没有任何现实迹象可以表明少年遭遇的现实起因。只有少年的臆想这一精神活动指引着现实事件的发生。少年想到什么，现实便会发生什么，这种叙事逻辑不仅颠覆了现实真实，同时也悬置了事件的现实起因。因此，余华小说中的事件，主要是一种“精神事件”。而余华对这些“精神事件”的叙述，则充分表明了他的真实观念：“常理认为不可能的，在我作品里是坚实的事实，而常理认为可能的，在我那里无法出现。很多事实已经表明，常理并非像它自我标榜的那样，总是真理在握。”[15]余华想说明的是，现实远远没有精神真实。他对精神事件的叙述，仍然是为了凸现那些看上去是现实事件精神的精神属性。

在其他先锋作家的创作中，类似于余华小说的叙事策略比比皆是。那种超现实的叙事场景广泛存在于各类先锋文本中，像残雪的《黄泥街》、《苍老的浮云》，格非的《褐色鸟群》等先锋经典都首先建构在一个超现实的叙事场景上。它们同样对精神事件进行了两个层面的叙事还原。首先是对精神现象的现实还原，如格非的《褐色鸟群》，将“我”在水边寓所的经历，以现实逻辑一一讲述，“我”的种种奇遇因此显得真实无比，这是对“我”臆想世界的现实还原，然后通过打乱时空的叙事迷宫以及人物身份的暧昧，又将“我”的遭遇这一现实事件还原为具有明显臆想性质的精神事件。《褐色鸟群》最基本的意图，就是“主体对世界的认知关系，以及主体对自身认知限度的质询”。[16]这显然是格非对精神真实的探求。而残雪的小说，无论是《黄泥街》、《苍老的浮云》等结构复

杂的中长篇，还是《山上的小屋》、《雪》等比较简单的写法，都存在着一种如评论家所说的叙事方式："（残雪）一方面是将精神活动物化，将抽象的意识附会在猥琐的污秽的丑陋的物体上……让我们具体可见；另一方面是将具体的人抽象化，使他们丧失个性，沦为一种'类'，一种面容不清的人形傀儡。……这种既充满具象又充满抽象类型的想象，和我们的日常感知正好背道而驰。"[17]史铁生的小说也同样如此，《命若琴弦》以寓言的形式展开叙事，两个瞎子的命运明显具有象征意义，小说讲述的故事，因此成了具有形上性质的精神事件。而他的另一部作品《宿命》则更典型地展示了叙事还原的策略。主人公莫非对致残起因的步步追问，由于建构在一系列的假设倒推中，因此将致残这一现实事件导向了不无幽默感的宿命论的结局，这篇小说也由此成为了一部对人主体精神探索的小说。史铁生或许比余华更早地意识到了现实的虚伪，他告诉余华，只要我们相信，药片也会从瓶盖拧紧的药瓶中跳出。它之所以不会发生，原因只在于我们的不相信。他认为，小说的形式完全取决于作家主体与外界的交往形式："你以什么样的形式与世界相处，你便会获得或创造出什么样的形式。"[18]对于先锋作家来说，由于他们对精神真实的关注，从而在叙事中不断颠覆"虚伪的现实"，并试图在形式实验中重构他们心目中的精神真实。在这一层面上说，先锋作家的真实观无疑极大地影响了先锋小说的形式实验。

注释

[1][2][3]余华：《我的真实》，《人民文学》1989年第3期。

[4][5][6][9][10][11][14][15]余华：《虚伪的作品》，《上海文论》1989年第5期。

[7][8]许振强、马原：《关于〈冈底斯的诱惑〉的对话》，《当代作家评论》1985年第5期。

[12][13]余华：《〈活着〉前言》，《余华作品集》第2卷，中国社会科学出版社

1994 年版。
[16]季红真：《众神的肖像》，人民文学出版社 1996 年版，第 181 页。
[17]吴亮：《一个臆想世界的诞生——评残雪的小说》，《当代作家评论》1988 年第 4 期。
[18]史铁生：《答自己问》，《作家》1988 年第 1、2 期。

（原载于《文学评论》2003 年第 1 期。）

延伸与转化
——论先锋作家的“文学笔记”

叶立文

在经历了20世纪80年代中期的短暂辉煌后，90年代的先锋小说创作似乎已逐渐步入低谷。但近年来，随着余华、残雪、格非、马原等先锋作家一系列“文学笔记”的推出，却为渐趋保守的先锋写作另辟新途。[1]从表面上看，先锋作家的“文学笔记”大多是对中外经典作品的解读，但在貌似批评的文字背后，却暗暗传递着80年代以来先锋作家自身的文学经验。这些潜在的文学经验，一旦被转换为批评的武器，便拓宽和延伸了批评对象的意义空间；相反，经过阐释的经典作品，又在为先锋作家提供崭新文学经验的同时，改变着先锋写作的原有面貌。因此，90年代中后期以来的“文学笔记”，就不仅仅是先锋写作从小说向文学批评的文体转换，而是对80年代先锋小说创作的某种延伸与转化：在先锋作家的“文学笔记”中，我们不仅看到了先锋作家对于现实一如既往的独特理解方式，也看到了他们对于现实主义文学思想的鼎力消解。但除此以外，“文学笔记”的更可观瞻之处，却是对于“写作”概念的重新理解。事实上，余华和残雪等先锋作家对“写作”的认识，业已突破了早年先锋试验的形式主义倾向，转而在对想象、比喻等叙述技巧的迷恋和对精神王国的探询中，展示着先锋写作的深刻变化。本文对于“文学笔记”的研究，即是通过对于先锋作家批评活动的理解，梳理当代先锋作家的创作转向。

作为一种新型的写作方式，“文学笔记”首先有别于传统意义

上的文学批评。在先锋作家的“文学笔记”中，既没有对经典作品抽象的理论概括，也没有主观的概念游戏，他们的写作，其实就是“用写作者的感觉去追随别人的写作过程”。[2]在“追随”大师的写作过程中，先锋作家表达了对于“写作”的崇高敬意：他们试图以职业小说家的态度，通过对于“叙述”、“艺术”等问题的关注，让写作事业的神秘意义渐次敞开，最终令写作上升到和命运相关的境地，从而在写作过程中实践对人物乃至自身的叙事关怀。这一写作方式，实际上与早年先锋小说对人物存在问题的关注殊途同归，并在延伸先锋小说存在主题的同时，赋予了“形式”更高的意味。因此，先锋作家的“文学笔记”就不再是传统意义上的文学批评，而是对先锋小说创作的延伸与转化。在这种延伸与转化中，评论他人创作的“文学笔记”最终指向了评论者自身的写作。

如果深入分析这些“文学笔记”，我们会看到，几乎每位先锋作家都在和自己的文学经验作斗争：他们既不可避免地动用自身的文学经验去分析经典作品，又同时在写作“文学笔记”的过程中自己反对自己。《我能否相信自己》、《阅读大师》、《塞壬的歌声》以及《灵魂的城堡》等“文学笔记”，无论就批评意图还是叙述方式而言，都体现了先锋作家对于自己文学经验的质疑和重建：他们从“我能否相信自己”的怀疑精神出发，在“阅读大师”的批评实践中谛听女妖“塞壬的歌声”，寻找那“真实、平凡的世界是如何被巧妙地加以装饰，而这种事物又是如何为希望提供了保证”，[3]并努力靠近自我的“灵魂的城堡”——一个关于人类生存境地的卡夫卡城堡。这座城堡如同人的命运一样充满了悖论，希望与绝望并存。而开启城堡大门的钥匙，就掌握在仿如塞壬歌声一般扑朔迷离的写作者手中——是写作巧妙地装饰了世界，并为希望提供了保证。这意味着从探询写作的奥秘中去认识人的命运问题，业已成为先锋作家创作“文学笔记”的共同思路。只不过每位作家的具体写作过程却有所不同。大致而言，以余华为代表的“文学笔记”创作，将小说的“叙述”问题放在了首要位置，而残雪却更加强调研究对象的“艺术”本性。两者虽然在具体的写作方式上有所不同，但最终对于写作和命运重叠关系的理解却殊途同归。

首先来看看余华的“文学笔记”。在《我能否相信自己》一书中，余华通过对博尔赫斯、海明威、罗伯—格里耶、陀斯妥耶夫斯基等作家经典作品的分析，集中表达了自己对于叙述问题的看法：即叙述不只是一个单纯的技巧问题，在更高的意义上，叙述其实是展现写作与人物命运重叠关系的通道。借助叙述的力量，作家可以穿越生活和艺术的界限，敞开虚无的内心，并指引笔下的人物和自己一道，超越时空，通达自由的生存境地。这意味着在余华看来，当作家笔下的人物陷入生存困境时，叙述艺术会挺身而出，担负起解救人物内心的重任。事实上，在《我能否相信自己》这本“文学笔记”中，余华通过对心理描写、叙述节奏等叙述技巧的关注，充分印证了写作如何在形式（叙述）层面实现了对人物命运的价值关怀。

《内心之死》提出了一个“叙述史上最大的难题”，即“心理描写的不可靠”。[4]对心理描写的质疑，表达的不仅是对文学规范的嘲笑，同时也昭示了作家余华如何自己反对自己的写作历程。早在1989年写作《虚伪的作品》的时候，余华就旗帜鲜明地反对了虚假的客观现实。他极力强调精神世界的真实，并在自己的小说写作中贯彻了类似的立场。但是，《内心之死》提出的这个叙述难题，却从叙述观念上表明了写作的两难：如果真实只存在于人物对客观世界的心理感受上，那么如何用并不可靠的心理描写去揭示这种感受呢？余华对此无可奈何地说：“我个人的写作曾经被它困扰了很久”。[5]所幸的是，福克纳、海明威、罗伯—格里耶以及陀斯妥耶夫斯基等人用他们的写作向余华展示了自由叙述的魅力——没有边界的叙述在他们笔下让心理描写不可能达到的地方变成了可能。在追随海明威和罗伯—格里耶的叙述的过程中，余华记住了“从巴塞罗那开往马德里快车上的声音”和“百叶窗后面的眼睛”。声音与眼睛揭示着作家对现实的观察方式——在这种倾听与注视下，现实散发着极为浓郁的精神气息。但是，这种具有心理内容的现实却并不依赖冗长的心理描写，它经常建构在作家对人物言行的叙述之中。就像海明威在《白象似的群山》中所做的那样，没有心理描写，只有简单的对话和断断续续的沉默。在男女主人公简单

明确的交谈“声音”中，“所暗示的却是强烈的和不安的隐私”。[6]海明威的叙述，让余华意识到了如何在确定性中窥测人物无法揣度的内心：不需心理描写，只有借助人物的言谈和行动，作家的叙述才能真正接近人物的内心。和海明威一样，罗伯—格里耶让叙述关闭了内心和情感之门，仅仅凭借百叶窗后面的眼睛，便引发了读者无休止的回忆、揣测和想象。然后，当“他们重新经历的心理过程”汇集到了作品以后，《嫉妒》便成为了真正的嫉妒之海。同样，在《沃许》和《罪与罚》中，福克纳与陀斯妥耶夫斯基也采用了殊途同归的叙述方式。他们让杀人之后的沃许和拉斯柯尼科夫的内心共同失去了思考的能力。当沃许举起镰刀砍死塞德潘之后，福克纳突然放松了紧张的叙述，杀人者沃许疲倦地坐在窗口，开始了漫长的等待，他复杂的内心被福克纳用平静的叙述表现了出来。而拉斯柯尼科夫在杀人之后无比紧张的内心世界，则被人物疯狂而冷静的举动展示得淋漓尽致——二者都证明了作家对心理描写不同程度的遗弃。

在追随了海明威等人的叙述之后，余华意识到“当人物面临突如其来的幸福和意想不到的困境时，对人物的任何心理分析都会局限人物的内心，因为内心在丰富的时候是无法表达的。”[7]“内心之死”在这个意义上指向的其实是心理描写的死亡。它也同时表明，内心世界其实无比宽广，它往往在最需要被叙述的时刻抗拒着心理描写，因为那样会令叙述远离内心，而不是接近。因为任何心理描写都只是叙述者对于人物内心的揣测与想象，这样的叙述无法真实呈现人物的内心。相比之下，只有人物的言行，才能更为准确地揭示精神真实。

当余华将叙述锁定在对人物的言行描写时，写作与命运的神秘联系已渐渐浮出水面。在余华看来，写作对人物言行的关注，其实就是一种对生活过程的叙述，只有叙述出人物具体的生存状态，他们的命运也会自然呈现。因此，当沃许和拉斯柯尼科夫的心理活动在福克纳等作家笔下被终止时，他们的内心也因为过于丰富而走向了虚无：由于无力承受杀人之后的紧张与残酷，沃许和拉斯柯尼科夫的内心才会变得虚无起来。但是，虚无并非一无所有，在余华看

来，虚无其实意味着内心的敞开。在这种敞开中，作家把人物的命运托付给了虚无。诚如余华所说："艺术家是为虚无而创作"的，因为"虚无就是从自身中解放了的内心"。[8]当沃许们的内心在福克纳等人的叙述中变得虚无起来时，他们也因为自己的虚无而获得了内心的解放。就像余华在这本"文学笔记"中经常引用的两个比喻一样，沃许的解放如同"水消失在水中"，他的恐惧与焦虑消失在了虚无当中，从而让自己的内心变得安宁与祥和起来。而拉斯柯尼科夫的混乱，则让人想起另外一个比喻，即"干渴和对干渴的恐惧"。这说明比干渴更令人忧心的，是对干渴的恐惧。拉斯柯尼科夫杀人之后的举动，其实仅仅是陀斯妥耶夫斯基对"干渴"的叙述，而"对干渴的恐惧"这种更深层次的心理痛苦，则被作家轻轻放过。因此，拉斯柯尼科夫在陀斯妥耶夫斯基的叙述中同样获得了部分程度的解放。从以上两个例子中，余华试图说明，写作就是叙述对人物内心敞开的过程，在这种敞开中，作家借助写作将人物的内心虚无化，从而令人物的内心获得解放。因此，叙述就不再是一个单纯的技巧问题，它变成了写作通向人物命运的途径。借助叙述，作家在写作过程中实现了对人物命运的叙事关怀，并将写作和命运重叠了起来。

似乎是为了更进一步说明写作与命运之间的重叠关系，余华在《三岛由纪夫的写作与生活》一文中，将作家之死归为写作。他说："（三岛由纪夫）将写作与生活重叠到了一起，连自己都无法分清。"[9]三岛由纪夫不仅叙述了死亡和鲜血，最终也死在了自己的笔下：他"所迷恋的死亡和鲜血，终于站了出来，死亡和鲜血叙述了三岛由纪夫"。[10]值得注意的是，当余华谈到三岛由纪夫之死时，其实已经重申了写作和命运的联系：在余华看来，三岛由纪夫用"写作伸张了人的欲望，在现实中无法表达的欲望可以在作品中得到实现"，[11]同样，写作中无法亲身体验的欲望也可以在生活中得到完成。三岛由纪夫的自杀说明，写作其实是作家对自我生命的一种完成：通过写作，作家与笔下的人物一道经历了现实生活未曾给予的人生境遇，通过生活，作家完成了写作中虚拟的生命体验。从以上的例子中，我们可以看到作家如何把自己的命运托付给

了写作——写作与生活不过是完成作家生命历程的两个方面。在这个意义上，写作就是命运。所以，余华在《我能否相信自己》中对叙述问题的执著，仍然和他的小说创作一样，都是对人的命运的关注。

尽管写作与命运的界限已经如此模糊，但余华深信，写作仍然具有解放命运的力量。在《内心之死》、《布尔加科夫与〈大师和玛格丽特〉》等文章中，余华重点谈到了叙述节奏的问题。在他看来，叙述节奏的变化同样可以体现写作对人物生存困境的解放。

从对福克纳和陀斯妥耶夫斯基作品的分析中，余华注意到了一种高潮之后的叙述方式，就像沃许杀人之后坐在窗口时的疲倦，拉斯柯尼科夫疯狂之中隐含的冷酷一样，用平静的叙述结束高潮，无疑更能表达人物的内心："在跌宕恢弘的篇章后面，短暂和安详的叙述将会出现更加有力的震撼。"[12]当小说人物在承受着内心的紧张时，作家也与人物一道面临着困境。如何结束这令人忧心的内心之旅，不仅是一个叙述技巧的难题，同样也是作家如何帮助人物逃离生存困境的过程。每当作家和人物共同面临困境的时候，叙述便成为摆脱这些困境的方式。就像福克纳用平静的叙述解救了沃许紧张的内心一样：当平静的叙述出现在残酷的高潮之后，那种平和耐心的叙述进程其实缓解了人物内心的紧张。这一缓解，其实就是作家和人物对于生存困境的共同逃离。因此，在余华看来，类似于叙述节奏的很多技巧问题，都暗含着作家对人物的叙事关怀。

值得注意的是，余华在"文学笔记"中对于心理描写、叙述节奏等技巧问题的关注，最终指向的却是自身的写作：他通过阅读经典，时刻表达着对于自己过去写作方式的怀疑，并在这种怀疑中自己反对自己。在早年的先锋小说创作中，为了表达人物的精神真实，余华经常使用心理描写的叙述方式——那些旨在书写人物欲望的作品，无一不是为了说明精神比现实更加真实。但同时，余华也意识到心理描写无法穷尽丰富的内心。因此，余华在对细节的重视中弥补了心理描写的缺憾。在《一九八六年》、《现实一种》等作品中，余华对刑罚细节的叙述，对人物言行的展示，都是为了表达人物内心针对历史或是现实的复仇欲望。这一现象表明，心理描写

在余华的创作过程中已被逐渐遗弃。到了写作《活着》和《许三观卖血记》的时候，余华的叙述意识其实已经变得更加自觉。他在“文学笔记”中所推崇的言行展示、叙述节奏的变化等叙述方式，都已得到了广泛使用。比如在《活着》这部作品中，每当福贵快要被丧失亲人的痛苦击垮时，他的内心并没有滔滔不绝。相反，余华借助叙述节奏的变化，让福贵在对“我”讲述亲人死亡故事的同时，悄然缓解了内心的痛苦。更加重要的是，由于余华领悟了写作和生活的一致性，所以，他放弃了早年用写作对抗生活的叙述方式，转而通过福贵坦然面对残酷人生的态度，表达了对于生活的回归。在这里，余华向我们展示了一个优秀的作家自己反对自己的过程：他通过这部作品证明，写作永远不可能高于生活，它和生活一样，都是对命运的完成。当余华反对了自己过去把写作置于生活之上的偏见时，我们才能理解为什么余华说“写作就是回家”：写作“不仅超越了作品与作者之间的时空，而且超越了仇恨、贫穷和欺骗，解放了写作者越来越阴暗的内心”。在这种解放中，写作者最终回到了自己的命运。因此，余华借助叙述的力量展示了“活着”的另一种方式，这种方式就是写作，并且是一种回到自身的写作：“他将自己的人生掌握在叙述的虚构里，他已经消失在自己的写作之中，而且无影无踪。”[13]写作解放了自己，将自己的生存困境化为了虚无。也只有在个人虚无化的状态下，作家才能深切理解笔下人物的痛苦与欢乐。所以余华对经典作品的阅读，其实就是考察写作如同命运的含义的过程。在这个过程中，余华用叙述维护了那些生活在自己笔下的不幸的人们。

同样，体现了余华上述文学态度的作品，还有他新近推出的长篇小说《兄弟》（上）。在这部余华自称是“望不到尽头的小说”中，叙述“统治”了他的写作。通过叙述，余华从李光头和宋钢两兄弟“狭窄”的生活中，写出了“一个中国人只需四十年”就可经历的宽广人生。[14]实际上，引领读者走向宽广人生的途径，正是余华一再强调的叙述。而《兄弟》中的叙述，体现的仍然是余华对于心理描写的遗弃和对叙述节奏的重视。具体而言，余华在《兄弟》中用幽默叙述替代了传统的心理描写。小说开篇围绕李光

头的偷窥事件，以一种充满幽默色彩的叙述写出了那个年代人们的集体性压抑。与张贤亮等习惯于心理描写的作家不同，余华借助幽默叙述，从人物夸张的言行中写出了他们极度匮乏的心理渴望。这一叙述方式其实正是利用幽默，讲述了那些生活在禁欲时代的人们，如何透过最粗鄙和最日常化的生活场景，以狂欢化的生活方式颠覆着专制对人性的禁锢，并曲折表达了人们对自由的向往。因此，幽默所具有的叙述功能就具有了两重性：一方面，它是人物抗争荒诞现实的人生态度；另一方面，它也是作家余华利用写作舒缓人物紧张内心的一种叙述关怀。在这个意义上，《兄弟》中的幽默叙述仍然体现了余华对于写作和命运重叠关系的理解。此外，《兄弟》还继续深化着余华对叙述节奏的理解。每当小说叙述走向悲剧的高潮时，都有一些舒缓的段落适时出现，缓解着人物的悲剧性生存：就像深夜游走于小城中的李兰母子那样，人的命运往往在孤独徘徊中，会突然发现“广阔的田野在月光下有着神秘的壮丽”，人生悲剧也因此孕育了希望。在《兄弟》的《后记》中，余华说：“写作就是这样奇妙，从狭窄开始往往写出宽广，从宽广开始反而写出狭窄。这和人生一模一样，从一条宽广大路出发的人常常走投无路，从一条羊肠小道出发的人却能够走到遥远的天边。”[15]写作和人生的命运再次重叠起来，《兄弟》也一如既往地重复了从《活着》到《许三观卖血记》正视苦难、抵抗绝望的主题。

和余华相比，另一位先锋作家残雪的“文学笔记”则更为复杂。如果说余华在阅读大师的同时，还时刻以经典作品为标尺，检讨和反省着自身的写作，那么，残雪则完全将写作“文学笔记”的过程当做了“同幽灵交流的事业”。这一事业，即是残雪在早年的先锋小说创作中对于人类幽暗精神王国的探寻。

在残雪看来，幽灵其实就是人类精神的化身。她对人的精神结构的分析、对灵魂分裂的关注，以及对精神层次的步步深入，都标识出人类精神王国的深不可测。在向幽暗精神王国进军的同时，残雪有意混淆了自己和评论对象的界限，通过写作将自己融入了他们博大的心灵世界。在这个意义上，无论莎士比亚、但丁、卡夫卡，还是博尔赫斯和鲁迅，都只是残雪的灵魂通道。通过他们，残雪描

绘了人类灵魂内部绽开的风景。那些不可思议的原始风景，在残雪笔下演化成了灵魂不同层次的争斗，由此形成的灵魂的撕裂与痛苦，便是残雪追求的“终极之美”。[16]这种美被残雪形象地比喻为“黑暗灵魂的舞蹈”，它以艺术的形式呈现着人类灵魂的矛盾。这意味着残雪的“文学笔记”，其实就是一种向人性矛盾纵深处挺进的写作。并且，写作向灵魂内部发掘愈深，就愈发促成了灵魂的分裂。因此，写作对于残雪而言，仍然具有如同命运一般的含义：写作引领了作家向幽暗精神王国进军的方向，写作对于灵魂分裂的步步紧逼，逐渐迫使残雪心灵里的矛盾尖锐起来——写作最终铸就了她的灵魂。[17]

残雪曾经说过，她的小说“全都用不同的方式讲述着同一个故事——关于那个世界、关于灵魂或关于艺术王国的故事”，[18]同样，她的一系列“文学笔记”，仍然延续了同一主题。在她的所有创作中，残雪都始终关注着人类灵魂的自我斗争，并不断讲述人如何凭借艺术让灵魂获得永生的情形：那些生活在残雪笔下的人物，尽管不乏孤独与痛苦，但他们却从未在可怕的现实面前停止追求永生的希望。他们的希望，就寄托在人格表演般的艺术生活中。在残雪看来，人突破现实生存困境的唯一出路，就是这种艺术生活。

但是，残雪笔下的人物并非从一开始就懂得如何在死中求活。他们往往需要一个先知者的引领，只有在先知者的引领下，那些沉沦于污秽现实中的人们才能展开自己的“突围表演”。这表明在残雪的小说中，一种由先知者引领沉沦者展开生存表演的叙述模式已然成型：无论是《黄泥街》里的王光明、《苍老的浮云》里的虚汝华，还是《突围表演》中的X女士，都是一些相对于沉沦者的先知者，也是生存的艺术家。他们对沉沦者的引领，不是依靠干瘪的说教，而是先行到死中去的人格表演。比如虚汝华怪诞的生存方式，X女士对性的津津乐道，都是凭借表演艺术展示着在死中求活的生存勇气。而且，从王光明这一人物形象的虚幻性，到X女士大张旗鼓地“突破周围人的误解、猜疑、妒忌、攻讦、歪曲和迫使就范的种种包围，以恶魔般的反抗精神‘反其道而行之’的表演”，[19]都说明了这些先知者对人类生存问题从模糊到清醒的认识

过程。更重要的是，在“先知者/沉沦者”的叙述模式中，这两类人物其实已经代表了残雪对人的精神层次的划分。即在人的精神世界中，都存有向现实妥协与抗争的精神结构。而这一精神结构的矛盾性，则成为了残雪在“文学笔记”中探询人类幽暗精神王国的逻辑起点。

在《黑暗灵魂的舞蹈》一文中，残雪说自己的写作“具有非同一般的强烈的趋势和从渐渐明确到坚定不移的方向感”，[20]这一“趋势”和“方向”，就是残雪对人类精神结构矛盾性的揭示。如果说，残雪在早年的先锋小说创作中，还依靠“先知者/沉沦者”的叙述模式，从不同类型人物的对比中去揭示这一精神矛盾的话，那么，在她的“文学笔记”中，残雪则通过对 K、哈姆雷特、浮士德等人物的分析，试图表明人类的精神矛盾并非外在于自身，它就潜伏在每个人的精神世界中：那些将精神矛盾集于一身的人物，就是具有丰富精神层次的生存的艺术家，他们对自我精神矛盾的关注，最终促成了灵魂的分裂。残雪对这些人物精神层次的解读，不仅表达了对于卡夫卡、莎士比亚和歌德等伟大艺术家的敬意，更在追随他们的写作中，用自己独特的文学经验，向我们展示了人类精神世界的浩淼无边，以及灵魂绽开之后的辉煌风景：从残雪的解读中，我们看到了 K、哈姆雷特、浮士德等人物如何从现实生存的地狱出发，在惊心动魄的精神炼狱中追求永生的过程。在这个过程中，残雪不仅向我们揭示了伟大的艺术家如何向读者表演着绝境中的“精神操练”，更在凸显灵魂张力、展示灵魂机制的写作中，不断深化着自己小说创作的精神追求。

毫无疑问，那些将精神矛盾集于一身，最能体现人类精神层次的人物显然是残雪在写作过程中关注的重点。但除此之外，残雪在小说创作中所形成的“先知者/沉沦者”的叙述模式依然部分程度的存在于她的“文学笔记”中。比如她对博尔赫斯笔下人物秦寡妇的分析，就是对《突围表演》中 X 女士这一人物的意象性延伸。但是这一叙述模式所具有的先验的理念色彩，却不足以揭示人类精神结构的复杂性——说到底，虚汝华、X 女士等人物，都只是作家生存意识的理念表达。或许是意识到了这种表达方式的虚幻性，残

雪在“文学笔记”中逐步淡化了“先知者/沉沦者”的叙述模式，转而将精神矛盾浓缩于一个人物身上。这一转化，可以从残雪对鲁迅作品的解读中体现出来。

在《艺术复仇》一文中，残雪通过对鲁迅作品《铸剑》的分析，揭示了人类精神的层次和灵魂内部的斗争。在残雪看来，《铸剑》中的王、眉间尺和黑色人其实是一个人，他们只不过是人类不同精神层次的代表：王是所有世俗人物的代表，他的贪婪与欲望遮蔽了人的自我认识，眉间尺则是理性的化身，他从复仇的两难中感受到了生存的困境，而那个从“汶汶乡”走来的黑色人，则是洞察了人类生存困境的先知。他告诉眉间尺，由于人不可能永远处于善或恶的境地中，因此认识自我也不可能在世俗生活中完成。只有通过头换头的交易，在灵魂的分裂中，人才有可能真正成人。这三个人其实就是一个人不同精神层次的代表：他们头颅互混的结局，暗示的正是这种三位一体的精神结构。因此，当王和眉间尺、黑色人的头互相咬啮时，人类灵魂搏斗的景象也随之展开。在残雪看来，眉间尺以头换头的壮举，其实就是鲁迅向人类灵魂开刀的过程。他通过这三个人物之间的斗争，展示了复仇的真正含义：“复仇是什么？复仇就是重演那个古老的、永恒的矛盾，即在人生的大舞台上表演生命”。[21]人只有通过对自我精神层次的认识，才有可能在灵魂的分裂中揭示人性的精神矛盾。在这个意义上，“艺术复仇”就是用纯艺术的形式表达人的灵魂分裂，并进而以灵魂不同层次的自我搏斗去实现人的自我认识。

但是，人类的自我认识过程却是异常艰难，因为“人是不可能全身心地生活在纯精神之中的，因为我们身处的，是一个高度地黏连与渗透的世界，而纯精神的诞生地，就是我们那黑暗的肉体”。[22]这意味着，人几乎不可能在纯精神王国中去实现自我认识。只有回到黑暗的肉体，通过世俗生活的炼狱，人才有可能实现精神的腾飞。因此，残雪对哈姆雷特、K、浮士德等人的阅读，首先关注的就是他们在世俗生活中的精神炼狱。这些人物在残雪看来，就是将精神矛盾集于一身，最能体现人类精神层次的生存艺术家。他们对于生存问题的切身体验，以及向着精神王国不断进军的

生存勇气，都是人类在死中求活的原始生命力的绽放。他们的精神之旅，首先源自于污浊不堪的世俗生活，因为“生活就是内心的两个对立面的厮杀”。[23]从那些世俗的爱与恨出发，哈姆雷特最终深陷于复仇事业的两难之中：原来世俗意义上的复仇只是表象，真正的复仇就是自身灵魂对肉体的复仇。然而消灭了肉体，灵魂也就无所依附。所以哈姆雷特在复仇事业中时时体会着一种精神的炼狱，他每杀死一个人，就是对自我一部分的毁灭。但哈姆雷特的“内心却没有死的冲动，只有求生的挣扎”，[24]他最终所做的事业，就是用“自己受难的躯体来为人们做出榜样”。通过倔强的灵魂搏斗，哈姆雷特最终消灭了肉体的羁绊，成为了一个新生的幽灵。这个幽灵，就是莎士比亚所塑造的集合了人性全部矛盾的生命，他以灵魂分裂的形式达到了自我认识，最终消灭了世俗生活对心灵的囚禁，从而在精神层面实现了爱与恨的辩证统一。

这种精神之旅同样体现在残雪对《神曲》的解读中，浮士德的精神腾飞，具有与哈姆雷特相似的过程：通过魔鬼的指引，浮士德在精神的炼狱中不断实践着自我认识的生存方式。如果说哈姆雷特和浮士德代表着人类通过自我认识追求永生的生存模式。那么，残雪则通过对《城堡》的解读，更进一步说明了所有伟大艺术的共同性，这就是对人类精神层次的步步深入，以及对人类追求永生的描绘。《城堡》中的 K，尽管最初是一个被抛入生存困境的迷路者，但他却选择了对象征人类生存困境的城堡的探索：“你来它就接待你，你去它就让你走”，[25]城堡高深莫测的内部，如同神秘的命运一样牵引着 K 的步伐，他在走进城堡的同时又不断远离的过程，充分表达了人类认识自我的艰难。但在残雪看来，《城堡》之所以伟大，就在于写出了 K 面对命运时所展现出来的灵魂分裂，以及在此分裂过程中逐渐涌现出来的生存勇气。

值得注意的是，这一展现灵魂分裂并追求自我认识的创作态度，在残雪的近作《最后的情人》中得到了更为隐秘的表达。与 K、浮士德以及残雪自己塑造的其他人物一样，埃达毁灭性的现实

经历，以及那种在吞没一切的虚幻感中的坚持，都处处证明了残雪对人物自我认识的关注。通过埃达的精神之旅，残雪试图描绘人类突破生存困境的勇气：即使现实让人陷入绝境，也有必要站出来表演，因为“如果不站出来表演，我们永远不会知道自己的肉体变成的盔甲有多么的坚固，自由的运动又是多么的不可能”。为了摆脱绝望，人必须踏上自我认识的精神旅程，“即使是死也要死个明白”。因此，这部作品依然是对“来自深渊的那些痛苦和人为了对抗它们所做出的努力”的描绘。[26]

从残雪的“文学笔记”到小说创作，我们看到了人类灵魂内部逐渐绽开的风景：那些死中求活的生存艺术家，首先在世俗生活中经历着精神的炼狱，通过灵魂的分裂，他们意识到了躯体内不同的精神自我，而不同精神层次之间的冲撞、纠缠，又促使他们在灵魂的搏斗中走向了自我认识，这就是他们在追求永生的精神之旅中共同的命运。对于创造这些精神圣宴的作家而言，写作就是一种特殊的“精神操练”：“它的触角伸向灵魂的内部，它所描绘的是最普遍的人性。”[27]在这个意义上，残雪不仅通过写作探询着人类幽暗的精神王国，也通过写作，重塑了所有艺术家的命运：“自觉地生活在刀锋上的诗人，代表全人类揭示着人的真实处境，其高贵的感知风度久久地感动着读者的心，激励着他们在暗夜里孤身启程。”[28]

综上所述，在经过了90年代的时间延宕后，先锋作家的“文学笔记”不仅是对80年代小说创作的一种总结，也成为了他们后来进行小说创作的理论资源。通过“文学笔记”的写作，先锋作家更加明确了写作和命运的重叠关系。不论是自己反对自己，还是不断深化自己过往的写作方式，他们都把写作看成了是对命运的寻求。因此，当代先锋作家的“文学笔记”，其实就是对自己小说创作的某种延伸与转化。这种延伸与转化，不仅拓宽了早年先锋小说的创作内涵，也在对写作概念的重新理解中将笔触转向了作家自身的命运。在这个意义上说，先锋作家在90年代中后期开始创作的

“文学笔记”，既改变了当代先锋写作的原有面貌，也为当代文学对人类精神空间的探索做出了自己独特的贡献。

注释

[1]这些“文学笔记”包括余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社1998年版。马原：《阅读大师》，上海文艺出版社2002年版。格非：《塞壬的歌声》，上海文艺出版社2001年版。残雪：《灵魂的城堡——理解卡夫卡》，上海文艺出版社1999年版；《解读博尔赫斯》，人民文学出版社2000年版；《艺术复仇》，广西师范大学出版社2003年版；《永生的操练——解读〈神曲〉》，北京十月文艺出版社2004年版，等等。

[2]汪晖：《我能否相信自己·序》，参见余华《我能否相信自己》，人民日报出版社1998年版。

[3]格非：《塞壬的歌声》，上海文艺出版社2001年版，第185页。

[4]余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社1998年版，第40页。

[5]余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社1998年版，第40页。

[6]余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社1998年版，第24页。

[7]余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社1998年版，第40页。

[8]汪晖：《我能否相信自己·序》，参见余华《我能否相信自己》，人民日报出版社1998年版。

[9]余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社1998年版，第87页。

[10]余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社1998年版，第89页。

[11]余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社1998年版，第86页。

[12]余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社1998年版，第203页。

[13]汪晖：《我能否相信自己·序》，参见余华《我能否相信自己》，人民日报出版社1998年版。

[14]余华：《兄弟》（上）后记，上海文艺出版社2005年版。

[15]余华：《兄弟》（上）后记，上海文艺出版社2005年版。

[16]残雪：《永生的操练——解读〈神曲〉》，北京十月文艺出版社2004年版，第229页。

[17]残雪：《艺术复仇》，广西师范大学出版社2003年版，第269页。

[18]残雪：《艺术复仇》，广西师范大学出版社2003年版，第270页。

[19]沙水：《表演人生——论残雪的〈突围表演〉》，《文学评论》1989年第5期。
[20]残雪：《艺术复仇》，广西师范大学出版社2003年版，第268页。
[21]残雪：《艺术复仇》，广西师范大学出版社2003年版，第30页。
[22]残雪：《艺术复仇》，广西师范大学出版社2003年版，第276页。
[23]残雪：《艺术复仇》，广西师范大学出版社2003年版，第28页。
[24]残雪：《艺术复仇》，广西师范大学出版社2003年版，第31页。
[25]残雪：《艺术复仇》，广西师范大学出版社2003年版，第278页。
[26]残雪：《最后的情人》序言，花城出版社2005年版。
[27]残雪：《永生的操练——解读〈神曲〉》，北京十月文艺出版社2004年版，第1页。
[28]残雪：《艺术复仇》，广西师范大学出版社2003年版，第157页。

（原载于《文学评论》2006年第1期。）



新生代作家的狂人心态

樊 星

中国文化具有务实的理性品格。另一方面，它也充满了“狂狷”的气质。就如同对东方文化有深刻研究的西方心理学家荣格曾经指出的那样：“欧洲人目睹的东方人的文静和冷漠，我觉得是一种面具；在这副面具的后面，我感觉到了某种我所不能解释的不安，某种躁动。”[1]的确，从孔子对“狂狷”的欣赏(《论语·子路》)到老子的“民不畏死，奈何以死惧之?”(《老子·七十四章》)庄子的“独与天地精神往来”(《庄子·天下》)，从楚地的“巫风”到东北的“萨满”，从魏晋名士的狂放之风到唐代以后的“狂禅”之风，从历代士大夫的犯颜“死谏”、舍身卫道到一次次农民起义的揭竿而起，替天行道……在中国的文化史上，狂人一直不绝，狂气一直不断。无论是士大夫的清高之狂、风流之狂，还是普通百姓的游戏狂热、造反之狂，都体现出中国人自许甚高的主体意志：在政治上，敢于蔑视“君权”，张扬“民权”；在文化上，敢于质疑正统，倡导异端；在生活中，敢于独往独来，超凡脱俗。这主体意志、狂人风格，无疑是中国文化自我更新的强大动力。另一方面，为了长生不老，为了迷信鬼神，为了追求刺激而服药、饮酒引发的躁狂，也催生了许多的狂人。[2] 1949 年以后，深受传统文化影响的革命领袖毛泽东一方面常常告诫他的部下“谦虚谨慎，戒骄戒躁”，另一方面又以“要扫除一切害人虫，全无敌”的豪迈气概给了几代人以奋斗的激情。红卫兵“解放全人类”的呐喊，

知识青年“改天换地”的豪情，都是革命英雄主义和革命浪漫主义的体现，也隐隐传达出传统士大夫“狂放”气质的遗风余韵。而随着“文革”的神话幻灭，革命英雄主义和革命浪漫主义的风潮也转入低谷。但思想解放仍然需要“狂”的勇气，尼采、鲁迅因而成为新时期思想解放运动的旗帜；“上帝死了”、“反传统”因此成为思想解放运动的口号。随着精神危机的加剧，随着世俗化浪潮的高涨，“狂狷”之风在世纪末又产生了新的形态：西方“垮掉的一代”的文学在青年中影响巨大；“非诗化”的狂潮（从“后朦胧诗”到“下半身”诗刊的问世）、摇滚乐的狂飙、行为艺术的狂想，以及无数令人眼花缭乱的“后现代”生活时尚使狂人辈出、狂风劲吹。一派狂言的思想家尼采、研究癫狂的思想家福柯和倡导狂欢的思想家巴赫金成为世纪末中国文化批评的三尊偶像，在为“狂”的思潮流行提供了思想武器的同时，也成为时代精神的绝妙象征。思想解放的春风必然催动主体意志的高扬；主体意志的高扬也必然会结出“狂狷”的果实；激烈竞争的无情现实也必然会促使自我标榜的“狂”言流行；而现代化带来的层出不穷的诱惑也使得“狂欢”成为新的时尚。就这样，“狂”便成了观察当代人文化心态的一个切入点，也成为探讨新生代作家的“狂欢”人生观与文学观和传统士大夫“狂狷”气质、狂放生活态度的一条精神线索。

20世纪80年代的狂放

如果说，知青那一代作家的崛起可以“朦胧诗”（包括“文革”中的“地下诗歌”）为标志，而“朦胧诗”的基本主题又是“个性的回归”，那么，新生代作家的崛起也是从诗歌——所谓“后朦胧诗”——开始的，只是他们将“反文化”作为了自己的旗帜。就像一位诗人和诗评家指出的那样：“几乎所有重要的现代主义诗人和后现代主义诗人都……以精神王者、精神圣徒或精神流放者的方式混淆于人群并高踞于人群。他们以飓风和闪电的速度不断将自己夷为废墟……”他们“象帝王和先知那样说话”；或“肆无

忌惮地嘲弄大多数人的智力、情感和审美虚荣”；或“反一切文化”，“为反文化而反文化”。[3]他们“从否定英雄到否定自我”，他们因此而自认“是最疯狂的”。“他们是一群无赖。他们活着，自以为无聊，装出一副不愿受任何约束的样子来。”[4]而“反文化”，不也正是道家思想的一个重要内容吗？老子主张“绝圣弃智”（《老子·十九章》），庄子认为“知也者，争之器也”（《庄子·人间世》），都是传统反智论的立场。[5]这样，在道家的“绝圣弃智”主张与新生代诗人的“反文化”口号之间，一条精神的线索便十分清晰了。尽管道家“绝圣弃智”的主张是“小国寡民”理想的产物，而“反文化”则是现代化进程中反理性、反文明情绪的体现，但二者之间的精神相通还是一目了然的：都是“返璞归真”的需要，都是狂放情绪的证明。

另一方面，我们也应该注意到：新生代诗人“反文化”的姿态较之老庄，显然更粗鄙，更夸张。请看这样的文学宣言：“我们天性逢佛杀佛，逢祖杀祖，逢人给人洗脑子。”[6]“它所有的魅力就在于它的粗暴、肤浅和胡说八道。它要反击的是：博学和高深。”[7]还有这样的“诗句”：“我们把屁股撅向世界”（默默：《共醉共醒》）“真理就是一堆屎/我们还会拼命去捡”（男爵：《和京不特谈真理狗屎》）“尽管处女一个一个从你的眼睛里流下新红/你还是要追问她身上的男人味是东方的还是西方的”（柯江：《孤独》）“找一个男人来折磨/……无所恨无所爱/无所忠贞无所背叛/越是伤心越是痛快/让不可捉摸的意念操纵一切/毛烘烘的小鸟啄空了卑鄙的责任感”（唐亚平：《黑色石头》）“整个夜晚/自渎着/我赤身裸体”（贝岭：《整个夜晚》）……这些“诗句”已经与传统的诗意相去甚远了。将“反文化”推向粗鄙的极端，是上述新生代诗人的共同主张，也是他们超越了道家“反文化”的特征所在。

这里，需要特别指出的是：新生代诗人的“反文化”实践也有文学境界的高下之分。韩东的《有关大雁塔》、于坚的《尚义街六号》、《罗家生》，李亚伟的《中文系》等“后朦胧诗”的名篇就在生动刻画世俗生活场景，深入感悟世俗人生意蕴方面达到了别开生面的文学高度，而没有沦为宣泄粗鄙情绪的容器。其中，尤以

于坚更富有继承古代士大夫生活态度和诗歌传统的意识。他曾经回忆道："李白、苏东坡的诗歌从来给我的感觉都是对生命的激励、人生世事的感悟，与优雅无关。李白其实是一个惠特曼那样的诗人，我记得青年时代，我和朋友们经常喜欢朗诵他的'将进酒'，一边喝酒，最后总是进入疯狂的状态。有好几次都是最后跳到桌子上砸酒瓶、嚎啕大哭。他的诗歌有一种嬉皮士的自由精神，这样说或许容易明白，李白的传统在中国文化精神里源远流长……"[8]于坚一方面也体验了狂放的诗人精神，另一方面并不狂妄地拒绝传统诗魂，而是有意对传统的浪漫诗魂作出具有现代感的理解，并以有才情、有意境、有艺术感染力的白话诗歌显示了传统诗魂在当代复归的成就。相比之下，那些毫无诗意，甚至有意颠覆诗歌的粗鄙嘶喊尽管可以热闹一时，却终于如过眼云烟一样很快随风而逝了。事实上，20 世纪 80 年代的现代主义诗潮主要就是因为那些粗鄙嘶喊的泛滥而走向了衰落。由此可见，新生代诗人的"反文化"诗歌也是有"生动的世俗"与"粗鄙的宣泄"之别的。那些"粗鄙的宣泄"早已成为了过眼云烟，是新生代诗歌运动留下的重要教训：在文学创作中，"狂"与"粗鄙"的结合最终导致了"后朦胧诗"的一蹶不振。倒是"狂"的精神与营造"意境"的成功交融催生了一批优秀的世俗诗歌。

然而，问题的复杂性还在于："狂"与"粗鄙"的结合为什么竟能成为"后朦胧诗"中相当强劲的一股情绪流？一切固然与西方现代派（尤其是美国"垮掉的一代"）的影响有密切关系，与虚无主义、存在主义思潮的流行有关，但更与当代青年的生存困境紧密相联。生存竞争的压力，对现实的不满（例如张锋在《在政府机关，一个人怀才不遇，久而久之就堕落了》中的句子："整党结束了/党风却没有完全好转/看完报纸后依然无事可干"），以及出版自由受到的限制（例如尚仲敏《关于大学生诗报的出版及其它》中记录的出版社领导劝阻大学生出版诗报的轶事）——这一切，是现代派思潮在"文革"后的中国青年中持续盛行的现实土壤。现实的挤压与个性的觉醒发生了剧烈的碰撞，青年们只好在狂放的心态中自我放逐。反文化，反理性就这样成为了他们的旗帜。

细细辨来，20世纪80年代的反文化，反理性思潮又有着不同的发展走向：

一是在日常生活上的狂放。借酒浇愁，是传统文人的典型活法之一。新生代诗人常常在狂饮中自我麻醉。他们笔下的饮酒诗明显多于“朦胧诗”人，就在一定程度上显示了新生代诗人的风格。在《中国现代主义诗群大观》中，饮酒诗为数不少。例如默默就有《共醉共醒》一诗，黑大春也有《每天每一醉》一诗，诗中有“到彻夜通明的北斗酒楼狂喝”的句子；宋词有《人参酒》一诗，其中有“使尽浑身解数/注定要在瓶内淹死”；老彪有《醉歌》一首；焦洪学有《独饮》一诗；蓝冰有《空酒壶》一首，表达了“空酒壶多想不空”的感想。……这些饮酒诗与那些狂放的宣言一起，共同表达了诗人们“但愿常醉不愿醒”的情绪。海子的好友骆一禾也在回忆海子时谈道：海子“后来喝酒太凶，已近于酗酒”；[9]李亚伟也曾经谈到自己十四岁时就喝醉过，在此后的二十多年时光里平均几天醉一次，“1986年左右……几乎是天天醉”的经历，对此，杨黎的感慨是：“从酒开始，沿着酒之路喝下去，这难道不就是第三代人的宿命吗?”[10]杨黎则有过和柏桦一起“饮酒畅谈……超过二十四小时的记录”。[11]酗酒是苦闷的象征。酗酒也是纵欲的象征。酒之外，是性。《中国现代主义诗群大观》中，柯江的《孤独》，唐亚平的《黑色洞穴》、《黑色石头》和贝岭的《整个夜晚》是不多的几首表达性苦闷，描写性体验的诗。杨黎甚至在《灿烂》一书中记录了自己在1985年与以前的女友们失去联系以后突然在一家小旅馆里嫖娼的经历。[12]这些诗和体验，是20世纪80年代“性解放”浪潮刚刚兴起的真实写照（小说界的“性文学”正好出现于1985年末，以张贤亮的《男人的一半是女人》为标志，到1986年，王安忆的《小城之恋》、铁凝的《麦秸垛》等作品产生轰动效应，到1987~1989年间，刘恒的《伏羲伏羲》、《黑的雪》、《虚证》，苏童的《红粉》、王安忆的《岗上的世纪》、铁凝的《玫瑰门》、于劲的《血罂粟》、林白的《同心爱者不能分手》，以及《作家》杂志1989年第6期《爱情故事》中的绝大部分作品）。性也是苦闷的象征，是欲望渴望释放的象征。

二是在文化上的批判。文学评论家刘晓波成为了这一思潮的代表人物。刘晓波成名于1986年的“新时期十年文学讨论会”以后。他在讨论会上发出的反传统、反理性、反文化，倡导感性的解放、非理性、本能的解放的呐喊，实际上是尼采和弗洛伊德非理性主义在当代中国的回声。在他看来，“中国文化的发展一直是以理性束缚感性生命，以道德规范框架个性意识的自由发展”，而“越进入现代，感性越不受理性束缚，生命的创造意识越强”。而他反传统的出发点就在于“感性、非理性、本能、肉”。他特别强调：“肉有两种含义，一是性，一是金钱。”[13]值得注意的是，刘晓波对非理性的提倡是以酒神精神为象征的。他写道：“狂迷的酒神酩酊大醉，创造着最伟大的生命之舞。”[14]在他对于中国传统文化的批判中，明显忽略了中国文化充满生命热情、具有狂放品格的另一面。但他的激烈言论又足以使人联想起“五四”先驱者对于传统的全盘否定，而且，因为他对于传统文化的激烈批判迎合了许多青年学生个性解放的情绪，他的激进言论在青年学生中产生了巨大的影响力。他因此成为20世纪80年代末思想文化界反传统思潮的代表人物。尽管他的批判经不起学理上的推敲，却影响巨大。由此也可以看出他的主张具有深刻的现实背景。

青年中狂放生活方式的流行为刘晓波的生命哲学提供了社会基础；刘晓波的生命哲学则为狂放生活方式的流行提供了理论依据。而在这两者的深处，我们都不难发现西方现代派思想的幽灵。同时，我们也可以从时代的狂放主题中发现传统名士风度的遗风。例如李亚伟就在《古代朋友》一诗中表达了自己对陶渊明的认同和因为“我今晚没钱”而发出的叹息；伊沙也在《李白的孤独》一诗中表达了自己对李白的理解，在《李白缘何而来》一诗中感叹了俗人模仿李白的可笑，从而也就感叹了李白的难以超越；于坚也为自己写日常生活的诗歌找到了传统的依据：“世界诗歌的标准早已在中国六七世纪全球诗歌的黄金时代中被唐诗和宋词所确立。这个黄金时代的诗歌……成为人们生活的普遍的日常经验”；[15]“汉语在明清时期其实是相当肉感而柔软的，它更适合抚摸一个声色犬马、绫罗绸缎、红男绿女、小市民的、过日子的世界。这柔软

也可能会与腐朽有关，但柔软更是人们生活的日常形式……传统的旧世界是为那种诗意而世俗化的人生而建造的。”[16]这些作品和诗论都足以证明：在新生代诗人反传统的一般主张之外，其实还是有对中国另类传统的认同与继承、发扬的。

狂放的生活方式，狂放的话语，是思想解放、个性解放的必然，也是尼采哲学重返中国的必然，还是传统士大夫名士风度重返当代生活的证明。

20 世纪 90 年代的狂欢与自虐

20 世纪 80 年代是思想解放的年代。但当时一般人的生活条件还没有达到可以狂欢的程度。尽管那时已经有了“性解放”，已经有了酗酒之风，但整个的生活背景还是比较寒酸的。这一点，不难从 20 世纪 80 年代的“全民经商”狂热和诗人常常叹穷上体现出来。

到了 20 世纪 90 年代，虽然中国有相当一部分人还没有摆脱贫穷的困扰，但社会发展的整体水平、市场繁荣的总体程度较之 20 世纪 80 年代，还是有了明显的起色。社会经济的发展改善了日常生活的质量，生活水平的提高也就自然为诗人、作家的生活和写作“名士化”提供了现实的基础。于是，人格的“狂放”演变为生活的“狂欢”。

“狂欢”是人欲横流的证明。“狂欢”是“后现代”的享乐主义取代“现代”精神危机的表现。而且，常常是在酒吧舞厅、灯红酒绿包围中的“狂欢”。

敏感的新生代作家发现了 20 世纪 90 年代与 20 世纪 80 年代的巨大差别——

徐坤在中篇小说《先锋》中写道：“1990 年到来的标志，就是艺术家脏兮兮的长发一夜之间全换成了油乎乎的秃头”，“有那么多的艺术家也都纷纷出走，归隐归进小黄裙，寻根寻得大尘根”。吴玄也在小说《虚构的时代》中写道：“进入 90 年代以后，大家都用身体生活，不过这种很深刻的心灵生活了。”——“身体写

作”和“狂欢”就这样成为了世纪末文化的两个关键词。

刘燕燕也在《阴柔之花》中写道：“嬉皮士时代已然过去，取而代之的是不战而胜的雅皮士时代，连崔健都温和起来，绿军装也换成了名牌T恤，演唱会的大红旗换成钱币的图案……曾那么痴迷摇滚乐的人，现在拜倒在古典的交响乐台下。是的，这也是所有先锋和前卫艺术的道路。”

邱华栋在中篇小说《手上的星光》中描绘了90年代的北京：“这是一座欲望之都”，“这座像老虎机般的城市”“呼唤着人们下注”。这座城市也像一个“巨型的假面舞会，在这里，一切的游戏规则被重新规定，你必须学会假笑、哭泣、热爱短暂的事物、追赶时髦”。“这就是当代城市的情感，以当下为主流精神，以欲望为核心，迅速、火热、刺激、偷偷摸摸而又稍纵即逝。”怀揣着梦想来这里寻找成功的青年决心“像王朔一样靠写作发财和挣得爱情”。在娱乐圈、别墅区、圣诞舞会的背景中上演的一出出逢场作戏的性爱悲喜剧，是梦想注定被无情的现实击碎的证明，也是都市人身不由己地被“狂欢”浪潮席卷而去的真实写照。

卫慧在长篇小说《上海宝贝》中描绘了“上海特有的轻佻而不失优雅的氛围”：这是“一座流光溢彩、浮华张扬中依然有淑雅、内敛之气质的城市”，主人公“一直都像吸吮玉浆琼露一样吸着这种看不见的氛围，以使自己丢掉年轻人特有的愤世嫉俗，让自己真正钻进这城市心腹之地，像蛀虫钻进一只大大的苹果那样”。这是“在上海花园里寻欢作乐，在世纪末的逆光里醉生梦死的脸蛋漂亮、身体开放，思想前卫的年轻一代……他们无拘无束，无法无天”。他们在毒品、性开放、金钱、流行音乐和写作组成的世界中“狂欢”。在棉棉的长篇小说《糖》、姜丰的短篇小说《情人假日酒店》中，都可以使人感受到上海的浮华氛围。

缪永在中篇小说《驶出欲望街》、《爱情组合》（一名《广梅小姐》）中刻画了深圳白领的生活方式：“都市人需要灯红酒绿的慰藉，需要虚情假意的爱抚。”在这里，“金钱是实实在在的，舒适是历历在目的”。随随便便的爱情游戏，各有所图的性与金钱交易，都是司空见惯的生活场景。“深圳人没有‘家’的概念，酒吧

才是人们热衷的活动地点，那是深圳人的第二个家。都市人对金钱、名利、情欲、成功刻骨的追求，使他们变得浮躁、功利和现实。"[17]

慕容雪村的长篇小说《成都，今夜请将我遗忘》这么记录了时代的巨变："90年代初期，是大学生经商最为疯狂的年代，到处都在谈论卖茶叶蛋的应不应该比造导弹的赚钱多，大学生们好像一夜之间被尿憋醒了，纷纷抛下'为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平'的历史重任，把脑袋削尖，争先恐后、气急败坏地往钱眼里钻。"书中还描绘了20世纪90年代商品经济大潮中成都的繁华："华灯闪耀，笙歌悠扬，一派盛世景象。……物欲的潮水在每一个角落翻滚涌动……"袁远的中篇小说《出轨》也这么描述了成都的日常生活："每一条街上都能找到饭店、面馆、小吃店。这是一个吃吃喝喝的城市……这个城市全天二十四小时都处在进食状态……"在这样的繁华氛围中，一出出纵欲狂欢的人间活剧此起彼伏。

现代化建设的快速发展就这样为欲望的迅速膨胀铺平了道路。酒吧、饭店、夜总会、舞会，这些在20世纪80年代的文学作品中还不常见的场景开始涌现于90年代作家的笔下，为寻欢作乐的男男女女的狂欢创造了条件。而新生代作家们在描绘这些都市生活场景时或静观、或欣赏、或无奈的眼光，也实在耐人寻味。虽然他们的作品中不时也闪烁出批判现实的锋芒，但更多的，是静观、欣赏与无奈笔触的杂糅。在新生代"无拘无束，无法无天"活法的深处，是不难使人联想到历史上那些目空一切的狂人与名士的狂欢人生的。在文学史和思想史上，狂人与名士的狂欢人生当然具有"反封建"的意义。但在"反封建"的另一面则常常是纵欲，也毋庸讳言。

而朱文也在小说《我爱美元》中坦陈了一位青年作家对金钱和性赤裸裸的渴求："他们是为金钱而写作的，他们是为女人而写作的。""世界就是这样一桩做得越来越大的生意，我们都是生意人，这个向现代化迈进的城市……需要一种可以刺激消费的情感，需要你在不知廉耻的氛围中变得更加不知廉耻，以顺应不知廉耻的

未来。”主人公不仅自己热衷于嫖娼，甚至为父亲拉皮条。这种惊世骇俗的无耻生活甚至连历史上那些名士也望尘莫及吧！毕飞宇的中篇小说《哥俩好》十分深入地刻画了兄弟之间的精神冲突：图南因为经商而富有，而堕落，但他不希望弟弟图北学自己堕落，偏偏图北又不成才，也走上了堕落之路。而这一切都来自都市的繁荣与诱惑："某种意义上说，钱就是自由与尊严……对男人来说，钱是另一个意义上的女人，它是男性欲望的直接动因……但是越花钱越觉得穷，这就是钱的狰狞处和可恨处。玩潇洒与玩女人都是人体内部的上层建筑，它们都需要一个支撑的基础：钱。”“花天酒地，多好的词，它给人一种富丽和颓废之点，那才是城市之根本，生存之根本，尘世之根本。”

《我爱美元》和《哥俩好》将当今青年赤裸裸的金钱崇拜和狂欢欲望淋漓尽致也惊心动魄地展现了出来。在这两篇小说中，欲望强大到了无视传统父子之间、兄弟之间伦理禁忌的地步，就将狂欢的情绪写到了极致。狂欢，是为了冲淡莫名的空虚与苦闷；狂欢，是为了及时行乐的本能。尽管在世纪之交的中国学术界，苏俄思想家米哈伊尔·巴赫金的“狂欢”理论具有“反系统、崇尚个别和特殊”的思想文化意义，[18]但在向“占统治地位的意识形态”挑战之外，它的日常生活意义也是不应忽略的：“在一个逐渐强化统治的时代，巴赫金书写着自由。在一个极权主义、教条主义和官方英雄的时代，他把大众写成了热情奔放的、多样化的和粗狂无礼的。在一个文学由强加的规范组成的时代，他写所有规范和法则的瓦解，嘲弄维护它们的那些权威人士。在一个人人都被告知要面向‘更高’并且要否定肉体及其本能的时代，他赞美日常的价值，维护他所谓‘低等肉体层面’基本功能的狂欢。”[19]由此可见，巴赫金的“狂欢”理论与“后现代”思潮也是有着相通之处的。在中国现代化的进程中，在“我不相信”的愤怒和“一无所有”的叹息之外，20世纪80年代“跟着感觉走”的歌声流行和20世纪90年代“狂欢”氛围的扩散都为新生代作家书写“狂欢”人生创造了适宜的气候。

另一方面，值得注意的还有：狂欢的生活有时冲淡了问题青年

愤世嫉俗的情绪，却没有也不可能使他们远离愤世嫉俗。事实上，我们常常可以在他们的作品中发现狂欢与狂怒此起彼伏。他们笔下的主人公一方面纵欲狂欢，另一方面又是在纵欲狂欢中愤世嫉俗，并且自虐。如果说，在20世纪80年代，新生代的愤怒更多是冲着传统文化而来，“反文化”成为了他们张扬个性的口号，那么，到了20世纪90年代，在“反文化”的浪潮已经波澜壮阔之时，他们的愤怒又从“反文化”扩展到了自虐和否定自我。就如同“非非主义”诗人杨黎指出的那样：“从否定英雄到否定自我，仿佛是一个晚上就来到的。”“我是谁？我又能是谁呢？”“我既是万能的又是无能的。”[20]自由的渴望与体制的制约，自信、自大与稍遇挫折就自我怀疑的复杂心态，在自我实现、自由竞争的道路上的磕磕绊绊，以及文学在商品经济大潮的冲击下迅速边缘化的无情现实，都促使了自我怀疑、自我否定甚至自虐情绪的增长。

陈染不就在中篇小说《只有一只耳朵的敲击声》中这么概括女主人公黛二（她是陈染许多作品的同名主人公）“自我实现也自我毁灭”、“破坏自己，令人兴奋”的可怕心态吗？“她那样长年地远离沸沸扬扬的外部世界，这简直是一种蓄意的自我慢杀……这个自虐的令人心碎的小暴君！”她不还在长篇小说《私人生活》中这么刻画了主人公倪拗拗从小就有的悲剧性格吗：“我总是习惯在事物的对抗性质上膨胀自己的情绪，有一种奋不顾身地在死胡同里勇往向前的劲头，那种不惜同归于尽（的）毁灭感，很像一个有当烈士癖好的人！”而倪拗拗天然亲近的禾寡妇不也是“身体内部始终燃烧着一股强大的自我毁灭的力量”的奇人吗？在情感的混乱中，倪拗拗的渴望是“被勒在悬崖的边缘，往前一步即是深渊”。她有时在散步时甚至会“忽然产生了一个冲动，想扑到马路中央急驶的汽车轮胎底下去，我抑制不住地感到这是一种‘投胎’，可以再生”。棉棉的中篇小说《啦啦啦》中的男主人公“把偏激和疯狂作为自己的唯一特征……他在有意识地颠覆自身”，让自己沉迷在毒品、酒精、施虐的性爱中；而他的女友也“喜欢他向我施虐，那给我带来无限快感”。长篇小说《糖》中的女主人公在爱的过程中竟然“必须得到他对我的伤害”，而且有意在吸毒的过程中体会

"一种慢慢死去的方式";她自道"我需要在暴怒中找到安慰,暴怒总是针对自己";而她的一个男友也"经常被打伤躺在医院里。这是他自找的,我发现他喜欢把自己搞得很惨,他对痛苦很享受,他认为这是摇滚"!卫慧不就在《上海宝贝》中以"施虐与受虐"来描写女主人公倪可与德国男友之间性爱的体验吗?尹丽川不就在小说《爱情沙尘暴》中这么描写"只相信身体"、相信"越堕落越快乐"的一群人一边喝酒一边唱歌时的心态吗:"所有的人都愿意唱怨妇的歌,愿意当受伤者,设想自己真心爱过却被无情抛弃。我不知道这是受虐心理还是对爱上谁的渴望?"还有"我们都是一种人,不会给他人解构自己的机会。我们宁愿自己把自己解构得烂七八糟"的想法;这位女作家不是还在小说《偷情》中这么描写同居生活的体验吗:"最腻的时候我们还想过自杀呢!"李修文的长篇小说《滴泪痣》中的女主人公蓝扣子不也莫名其妙地"忍不住地想糟蹋自己",而且口口声声"糟蹋不了别人,我就糟蹋自己"、"我是个越好的时候就想越坏的人"吗?时而要男友骂自己是婊子、打自己耳光,时而把男友铐起来做爱,时而在身无分文时将亲戚接济自己的钱撕碎,然后饿肚子,时而自己想用被子憋死自己,时而又割腕自杀……显得相当变态、神经质。笛安的长篇小说《告别天堂》中纯洁可爱的女中学生宋天杨在得知自己的爱情被弄脏了以后开始"自我惩罚","把自己弄脏"。如果说《上海宝贝》的主人公的受虐心态只是偶尔在性爱中发作,那么,《私人生活》、《啦啦啦》、《糖》、《滴泪痣》的女主人公的歇斯底里则是经常爆发。《成都,今夜请将我遗忘》的主人公陈重因为风流成性而伤透了妻子的心,他自己也悔恨不已,重重地扇自己的耳光。但事过境迁之后,他依然在酗酒、嫖娼中自我作践,在狂欢、同时也在迷惘中打发无聊的光阴。须一瓜的短篇小说《雨把烟打湿了》讲述了一个因为竞争的压力而苦闷并最终杀了无辜的出租车司机的故事,值得注意的是:作家在作品中几度点化杀人者杀人的动机之一是因为那司机长得很像杀人者自己。因此,这桩杀人案其实暴露了杀人者自弃、自杀的潜意识,在刻画"自虐"心态方面显得颇为独到。还有艾伟的短篇小说《迷幻》写几个"经常有一种毁坏自己的欲

望”的问题少年，“很想让血液从身体里喷涌出来”，甚至“经常觉得全身发痒，只有把自己的皮割破，流出血来我才感到平静”。直至以集体自残的方式宣泄变态的激情。这部作品因此而把自虐的主题写到了令人恐惧的极致。

是的，自虐，这种变态的情绪虽然并不专为苦闷的新生代人所拥有（我们可以在张贤亮的《土牢情话》、梁晓声的《这是一片神奇的土地》、张炜的《古船》、张承志的《心灵史》等作品中感受到在政治高压年代里的受难心态和牺牲精神——应该说，那也是一种自虐），却对于我们了解新生代的愤怒、狂暴具有特别的意义：对于他们，自虐，除了自暴自弃的意义外，还明显具有毁灭一切的可怕意义。那似乎是精神危机的表现，又何尝不是自己也不知道自己究竟需要什么的证明！当人性的解放、个性的解放发展到了自虐的疯狂地步时，就显示了解放的深渊，显示了现代化的迷惘，也显示了人性的迷惘。这世间有多少罪恶，多少悲剧，是由疯狂催生！

这样，我们终于发现：原来狂欢也拂不去虚无主义的悲凉！就像酒醉总有酒醒时一样，狂欢并不能彻底驱除现实的苦闷、人生的惶惑。它至多只能淡忘苦闷于一时，仅此而已。

这样，我们也终于发现：原来个性解放的激情也会冲入变态自虐的误区！当个性的极度膨胀在遭受了外界的制约而不得不扭曲为自暴自弃的蛮力时，就只能以自虐为归宿了吗？

而且，又有多少狂放是产生于狂妄自大的利令智昏？

又有多少狂放是产生于虚张声势的矫情？

有的人狂，但能在狂气的驱使下刻苦写出不错的作品，尚可理解。可有的人在发了一通狂妄的嘶喊以后却拿不出像样的作品，只成了文坛上的匆匆过客，这就需要自省了。优秀的文学作品，绝非自我膨胀的情绪结果。狂是需要才气、才华作支撑的。

我注意到一部分新生代作家有了在饱尝狂欢与自虐的滋味后开始注意自我控制的迹象。例如棉棉就在自己的作品中一再提及了“控制”这个词。在中篇小说《每个好孩子都有糖吃》中，她发出了：“我们最大的弱点是不会控制。这代价似乎没完没了。……我必须得控制了，也许现在还来得及。”在中篇小说《盐酸情人》

中，主人公也发现："不知从什么时候起，我的生活成了一块彻底碎掉的玻璃……我开始懂得控制自己。"到了《糖》中，主人公在无数次想到自杀的同时常常会因为想到父母而"开始懂得一点点什么是'爱'了，'爱'的代价之一是'必须控制'。"虽然也常常有"突然就不想控制了"的疯狂，但，在疯狂过后，"这反常如何控制?"的困惑还是会浮上心头。随着年龄的增长，随着青春期浮躁情绪在狂欢中得到了宣泄，随着对无节制纵欲的厌倦，狂欢的热情终究会被平常心代替。在棉棉的作品中，"控制"因此成为与"狂欢"互补的主题，在惊世骇俗的同时也发人深省。相对于棉棉的自我心理调节，卫慧的长篇小说《我的禅》则显示了传统文化在改变一个人的世界观与心态方面发挥的作用。小说讲述了一个女性从叛逆到温柔的转变历程：在大学时代，"青春的愤怒、欲望的火焰似乎只能用西方的摇滚、垮掉一代的'大麻诗歌'、还有没完没了交织着汗水与尖叫的性来表现"，而到了29岁以后，"有一些东西似乎在悄悄改变"。出国以后，女主人公开始读《道德经》和禅故事集，开始读大学毕业后就丢掉的唐诗宋词。回国以后，她又专门去佛寺参禅，从禅师那儿悟得微笑看待生活的真谛，学会"对生命充满越来越多的理解与珍惜之情"。这部小说虽然仍然有关于性爱的津津乐道，但与《上海宝贝》相比，毕竟因为多了一些主人公了解传统文化，并因此变得豁达、淡定、从容的篇章，而使狂欢的色彩也冲淡了一些。《我的禅》因此成为"70年代出生的作家"写出的最具传统文化底蕴的作品之一。而慕容雪村不是也在《成都，今夜请将我遗忘》中真切刻画了主人公因为狂欢而伤透了妻子的心，导致了家庭的破裂，并最终也因为"想想自己28年来的人生，苦苦折腾了半天，到最后什么也没抓住，连老本都丢光了"而悔恨不已的情感历程吗？这部小说因此而具有了警世的意味。需要指出的是，慕容雪村也是从古典文学中汲取了智慧的。在《死了老婆，放声歌唱》一文中，他表达了对庄子的认同；在《双手合十》一文中，他又讲述了对佛教精神的认识；在《便是胡闹也成书》一文中，他还表示了对明代名士张岱的《夜航船》一书的欣赏："《夜航船》这样没心没肺的书，适合以没心没肺的态

度来读，但细细品味，其中也有酸甜苦辣”，而且“始终都充满智慧”。[21]而这，不也正好是《成都，今夜请将我遗忘》的特色所在么？

青春毕竟是短暂的。青春期的骚动与疯狂也不可能长久。骚动与狂欢可以在短时间内忘却苦闷，却不可能从根本上消除层出不穷的麻烦。就像美国思想家丹尼尔·贝尔在《资本主义文化矛盾》一书中指出的那样：在诸如“怎样应付死亡，怎样理解悲剧和英雄性格，怎样确定忠诚和责任，怎样拯救灵魂，怎样认识爱情与牺牲，怎样学会怜悯同情，怎样处理兽性与人性间的矛盾，怎样平衡本能与约束”这些问题上，人们会“不断转回到人类生存痛苦的老问题上去”。现代主义和后现代主义思潮没有能够解决那些问题。“今天，现代主义已经消耗殆尽。紧张消失了。创造的冲动也逐渐松懈下来。……反叛的激情被‘文化大众’加以制度化了。”“各式各样的后现代主义（它们以幻觉拓展意识的无穷疆界）仅仅是在对个性的抹杀中努力地分解自我。”[22]他因此呼唤“人道和友爱”的回归。这样的呼唤在多大程度上能够有效地填充当代人的精神空虚，还需要实践的检验。而对于中国的新生代来说，在经历了青春期的喧哗与骚动以后，在自我心理调节的作用下，重新面对生活的考验，学会自我控制，学会自审，已经成为成长过程中的必由之路。

注释

[1]《回忆·梦·思考》，辽宁人民出版社 1988 年版，第 404 页。

[2]参见彭卫：《另一个世界》第 3 章“躁狂与呆滞的双重奏”，陕西人民教育出版社 1993 年版，第 121 ~ 133 页。

[3]开愚：《中国第二诗界》，《作家》1989 年第 7 期。

[4]杨黎：《穿越地狱的列车》，《作家》1989 年第 7 期。

[5]参见余英时：《反智论与中国政治传统》，《历史与思想》，台湾联经出版事业公司 1976 年版。

[6]京不特：《撒娇宣言》，见徐敬亚、孟浪、曹长青、吕贵品：《中国现代主义诗群大观（1986—1988）》，同济大学出版社 1988 年版，第 175～176 页。

[7]尚仲敏：《大学生诗派宣言》，见徐敬亚、孟浪、曹长青、吕贵品：《中国现代主义诗群大观（1986—1988）》，同济大学出版社 1988 年版，第 185 页。

[8]于坚：《答〈新诗界〉王晓生问》，《山花》2004 年第 8 期。

[9]杨黎：《灿烂》，青海人民出版社 2004 年版，第 18 页。

[10]杨黎：《灿烂》，青海人民出版社 2004 年版，第 237～239 页。

[11]杨黎：《灿烂》，青海人民出版社 2004 年版，第 181 页。

[12]杨黎：《灿烂》，青海人民出版社 2004 年版，第 92～93 页。

[13]《"危机！新时期文学面临危机"》，《深圳青年报》1986 年 10 月 3 日。

[14]《选择的批判——与李泽厚对话》，上海人民出版社 1988 年版，第 19 页。

[15]《棕皮手记·1999—2000》，《拒绝隐喻》，云南人民出版社 2004 年版，第 75 页。

[16]《读诗札记》，《拒绝隐喻》，云南人民出版社 2004 年版，第 155 页。

[17]《坚硬的都市》，《中篇小说选刊》1999 年第 1 期。

[18]刘康：《一种转型期的文化理论》，《中国社会科学》1994 年第 2 期。

[19]［美］凯特琳娜·克拉克、迈克尔·霍奎斯特：《米哈伊尔·巴赫金》，中国人民大学出版社 1992 年版，第 365、379 页。

[20]《穿越地狱的列车》，《作家》1989 年第 7 期。

[21]《遗忘在光阴之外》，时代文艺出版社 2002 年版，第 229、232 页。

[22]《资本主义文化矛盾》，三联书店 1989 年版，第 58～59、66、75 页。

（原载于《文学评论》2005 年第 3 期，收入《2005 文学评论》，人民文学出版社 2006 年版。）







中国当代文学的现代性问题论纲

於可训

一

在20世纪中国文学中，1949年以后的当代文学，是一个特殊的发展阶段。在这个阶段上，不但影响文学发展的社会历史和思想文化背景发生了根本的变化，而且文学自身从组织形式到活动方式、从指导思想到理论原则，乃至从创作方法到艺术风格，也与前此时期完全不同。尤其是在这个阶段上，出现了统一的作家组织，和带有极强的“计划经济”色彩的文学体制，以及“有计划、按比例”的文学生产与消费方式，文学开始接受统一的意识形态规范，遵从统一的理论原则，奉行统一的创作方法，追求统一的时代风格，如此等等。这些方面的表现，都使得这一阶段的文学与20世纪前此各阶段的文学呈现出巨大的历史反差。虽然这种“统一”的文学历史在这一阶段上，也发生了例如“文革”结束后的新时期文学那样的变化，但就其内在规定和一些基本形态而言，并无本质上的差别。即使是发生了变化的那一部分，对作为一个整体的当代文学这一历史阶段来说，也只是增加了它的发展变化的复杂性和曲折性，并未改变这一阶段文学历史的特殊性质。正因为这一阶段的文学存在着这样的特殊性，所以如何对它作出恰当的历史阐释，并以之为依据在20世纪中国文学中给它一个恰当的历史定位，长

期以来，也就成了20世纪中国文学研究中的一个有待深入探讨的理论问题。

众所周知，对这一阶段文学历史的阐释，在一个相当长的时间内，是取一种单纯的政治视角，这种单纯的政治视角的特点，是从文学的意识形态属性出发，把当代文学看做是当代政治思想和社会意识形态在文学领域的表现，一方面通过这种表现与被表现的关系，追溯文学的形象世界中所表达的思想意识之所由来，另一方面又根据文学的形象世界所表达的思想意识的普遍性和深刻性程度，判定文学作品的意义和价值。而且这种单纯从政治视角出发的阐释角度，又常常被纳人到一个时期国家机器的运作程序之中，作为这一时期党所领导的国家文化生活的一个重要组成部分，以对文学活动的阐释，来印证国家机器运作的效能和党的文化政策正误与否。这种本质化和政治化的文学阐释甚至通过一些官方文本（例如有关文学问题的方针政策和一些领导人对文学问题发表的讲话）和半官方文本（例如历次文代会的主体报告和文学机构对文学活动所作的其他形式的总结和评价），影响到这期间的文学史叙事和文学史建构。以至于在今天通行的当代文学史中，仍然沿袭的是这种本质化和政治化的阐释所规定的叙述框架，所选择的叙述对象，乃至所作出的判断和评价。这种单纯从政治视角出发的阐释方式所造成的一个有害的结果，是把文学史变成了政治史的附庸，变成了文化史的注脚，却忽略了文学的历史阐释，必须有真正属于文学自身的独特视角。

对这一阶段文学历史的这种本质化和政治化的阐释，直到80年代中期20世纪文学的整体研究观念的提出，才有所改变。这一整体研究的观念力求从走向世界的20世纪中国文学中，找到一种贯穿始终的某些内在的文学因素，例如“以‘改造民族灵魂’为总主题”，“以‘悲凉’为基本核心的现代美感特征”，“由文学语言结构表现出来的艺术思维的现代化进程”等，以便说明20世纪中国文学的整体有机性，为20世纪中国文学构造起一个新的整体研究的文学史框架。这种整体研究的观念和方法，一方面改变了20世纪中国文学研究的割裂状态，给20世纪中国文学研究带来了

一个革命性的变化，另一方面对20世纪中国文学所作的历史阐释，却仍然囿于某种单一的角度（例如上述“改造国民灵魂”的角度、“悲凉”的美感的角度等）。这样，某些适宜于这种阐释角度的文学对象和文学时期，就被凸现于文学历史的前台，相反，则隐没于文学历史的深处，或被这种单一的阐释视角所肢解。作为20世纪中国文学的一个特殊的发展阶段，当代文学在这一整体的研究方法中，所遭遇的就是这一种阐释的命运。在80年代中期以后，关于20世纪中国文学的阐释，还有诸如“庙堂”、“广场”、“民间”鼎足三分和“共名”与“无名”二元对立的框架，大体都未走出上述整体观照下的单一视角，因而也就未能从根本上解决当代文学在这种阐释视角中被隐没或被肢解的命运。

把现代性问题引入20世纪中国文学研究，无疑使当代文学获得了一个新的阐释角度，这种新的阐释角度，尽管也不能完全解决前此阶段对当代文学阐释的全部局限，但却把握住了20世纪中国文学发展的一个总体趋向。这种总体趋向是一种被称为现代的（相对于古典的）文学新质随着社会的现代化进程不断生长发育的过程，并不受制于某种确定的政治或文化本质，更不是某种政治革命或文化潮流的本质外化。把现代性问题引入文学研究，使文学阐释摆脱了前此时期流行的政治或文化本质论的控制，给文学研究预设了一个广阔的阐释空间。90年代以来，对20世纪中国文学的现代性阐释，同时也给当代文学研究带来了新的变化。这一变化不仅表现为对一些具体的文学对象和文学史现象的现代性阐释，更重要的是，当代文学作为20世纪中国文学的一个特殊发展阶段，从整体上进入了现代性研究的视野，吸引了人们研究现代性问题的目光。毫无疑问，当代文学研究将因此而别开生面，当代文学与20世纪中国文学的整体性联系和对20世纪中国文学现代化进程的意义，也将因此而得到新的确认。

二

现代性问题在西方是一个十分复杂的社会学问题，它的形成、

提出和发展演变经历了一个漫长的过程，对这个问题本身的辨析和研究，无论在西方还是在近期中国的学术界，都已经成了一门专学，其中的曲折隐微，自是一言难尽。但是，尽管如此，我认为它所拥有的一个基本含义，即它是西方社会现代化的一种综合的价值体现，却是不容否认的。如同西方社会的现代化从本原的意义上说，是属于西方社会在告别中世纪以后的文明发展历史一样，现代性问题既然是西方社会现代化的产物，理所当然地也应当是一个属于西方的社会问题（或社会学问题），但是，同样也如同率先在西方发生的现代化最终以它的强势力量推及世界，成为在世界范围内被普遍接受的一种文明形式一样，现代性问题也因此而成了世界各国在各自的现代化进程中，不能不面对的一个普遍性的问题。正因为现代性问题如同现代化问题一样，存在着这样的一个由西方而世界的普遍化过程，因此就不能把现代性问题在西方现代化过程中形成、提出和发展演变的历史（包括它的一些现代性标准），简单地套用于世界各国，尤其是一些被西方的强力将现代化楔人其历史进程的“后发外生”型的现代化国家。对这些国家的现代性问题的研究，首先要解决的一个前提问题是：它的现代化是在什么情况下发生的，经历过怎样的一个历史过程，然后才能谈到它有怎样的现代性，它的现代性表现为怎样的形态。

对当代文学的现代性阐释，首先要解决的正是这样的一个前提问题。

就整个20世纪中国社会和中国文学的现代化历史而言，大约可分为两个长的历史时段，这两个时段以50年约记，恰好把一个世纪分为上、下两半。从1898年戊戌维新前后通常被我们称之为近代文学的真正起点算起，到1949年中华人民共和国成立，约50年，为上半个世纪的一个长时段。在这半个世纪中，中国社会自鸦片战争以后，被西方列强的坚船利炮轰开了大门，在西方已经运行了二百多年的现代化列车呼啸而入，将古老的东方帝国裹挟进在世界范围内正在发生的现代化进程。因为是在西方社会已经发生的现代化历史中滞后发生的现代化，而且又是通过一种强力的作用从外部注入的现代化（“后发外生”），故而中国社会一方面虽然因此而

加入了整体的世界历史发展的进程（现代化的历史进程），但另一方面同时又成了在西方首先发生的现代化历史的扩张对象。在这种情势下，中国社会既要接受现代化这个已经在世界范围内普遍化了的文明形式，又要使这种文明形式真正通过自己的方式得以实现，避免成为西方的现代化在海外的扩张形式，唯一的选择就是要建立一个独立自主的现代民族国家。从戊戌维新到辛亥革命到中国共产党领导的新民主主义革命，在这个半个世纪中，中国的现代化历史所要解决的，就是这个在“后发外生”型的现代化国家（主要是东方国家）实现现代化的前提问题。

从1949年迄今，又50年，是为下半个世纪的一个长时段，相对于上一个时段而言，以中华人民共和国的成立为标志，表明中国的现代化已经完成了建立一个独立自主的现代民族国家的前提问题，由此才结束了被动地被裹挟进西方的现代化进程的历史，开始启动了真正属于自己的现代化进程。虽然用这种长时段的眼光来看中国现代化的历史，难免要抹去许多引人注目的时间细节，略去许多至关重要的历史事件，但只有用这个长时段的眼光看问题，我们才能够明白，中国的现代化历史，与一些先期启动现代化进程的西方国家在一个独立自主的近代民族国家内循序渐进地完成的现代化，该有多么的不同。

正因为中西方的现代化历史存在着这样的一个根本的差异，所以对文学历史的现代性阐释也不能一概而论。由于上述因素的影响，在20世纪上半期，中国文学一方面虽然也接受了西方社会在已经经历过的现代化进程中所创造的全部精神文化成果，包括从文艺复兴到启蒙运动乃至19世纪末到20世纪初正在兴起的现代主义文化思潮，并且利用这些精神文化成果所独具的现代性特质，所包含的现代性因素，完成了反对封建文化、建立现代理性的启蒙任务。从这个意义上说，西方社会的现代化所创造的精神文化成果，对中国社会的现代化进程，确实起到了一种开启作用。但是，也应当看到，中国社会的现代化仅有这样的文化和思想启蒙还远远不够，它还必须最终挣脱西方的殖民统治，获得独立发展的权利和自由。这样，这些从西方接受的精神文化成果又常常被转换成反对西

方的精神文化资源（中国传统文化中不存在真正与西方对抗的思想资源）。尤其是对西方的现代化已经表现出某种批判性因素的思想文化（包括文学）潮流，更被引为反西方的思想文化同谋。这种转换从近代就已经开始（“师夷长技以制夷”的思想中就包含有这种转换的逻辑结构），经过五四到三四十年代，尤为突出，以至于逐渐形成了一种占主导地位的思想潮流。这种思想潮流也不能不影响到文学的现代性生长，在中国的现代化尚未获得一个独立发展的前提的时候，文学中就已经表现出了对于资产阶级的（西方的）现代化所造成的各种社会后果（尤其是意识形态）的强烈批判倾向。在上、下半个世纪，即我所区分的中国社会现代化进程的两个时段之交，中国当代文学最初承接的，正是这种对西方的现代性（现代化）进行全面批判的思想理路。

如果说在争取建立一个独立自主的现代民族国家、创造属于中国自己的现代化发展前提的过程中，对西方的现代性（现代化）所进行的批判，有助于确立现代化的民族主体身份，选择属于自己的现代化发展道路的话，那么，当这个前提问题已经得到解决，已经建立了一个独立自主的现代民族国家之后，仍然坚持对西方现代性（现代化）的这种全面批判，就主要是由于一种历史的惯性和战后东、西方对抗的冷战格局的影响。从 50 年代到 70 年代中期，中国当代文学把对于西方的现代性（现代化）所进行的这种全面批判，通过从批判资产阶级（包括小资产阶级）思想到批判修正主义思想的转换，逐步发展到了一种极端状态。这应当看做是 20 世纪中国文学的现代化追求，从前一个时段到后一个时段的一种过渡状态。在这个过渡状态结束之后，新时期文学又开始了“启蒙现代性”的重建，从 70 年代末到 80 年代中期，文学中奔涌突进的人道主义主潮，就是这种“启蒙的现代性”重建的一个突出表现。这种“启蒙的现代性”重建，又一次使西方从文艺复兴到启蒙运动的思想文化潮流，成了 20 世纪中国文学在新的阶段上的现代化追求的思想文化资源，西方现代化所创造的某些普遍的价值原则，在中国文学中，又一次得到了历史的确认。如果说，在我所区分的前一个时段，西方“启蒙的现代性”的诸多思想文化资源，曾经

帮助中国社会在创造现代化的前提条件（即前述建立一个独立自主的现代民族国家）的过程中，完成了反对封建文化、建立现代理性的历史任务的话，那么，这一阶段"启蒙的现代性"重建，就是在已经具备了这个前提条件，并且完成了上述从前一时段到后一时段的历史过渡的情况下，为启动真正属于中国自己的现代化进程，确立新的价值理性。这一阶段"启蒙的现代性"重建，因而较之从50年代到70年代中期极度张扬的"批判性"，就更多地表现为对于自身的现代化追求（包括对前此阶段极度张扬的"批判性"）的历史反省，而相对减弱了对于西方的现代性（现代化）的批判锋芒。这同时也表明，这种"启蒙的现代性"重建，开始以一种与西方平等的主体身份，认同西方现代化的某些普遍的价值观念。从逻辑上说，这应当意味着中国在启动真正属于自己的现代化进程的同时，也在经历如同西方的那样的早期现代性（即"启蒙的现代性"）阶段。

但是，历史总不是以逻辑的方式运行的。在70年代中期结束"文化大革命"以后，当中国开始以一个平等的主体身份真正加入世界范围内的现代化进程的时候，世界范围内尤其是西方社会的现代化进程，却早已进入了一个全新的发展阶段。这个阶段不但由于科学技术的迅猛发展，尤其是现代资讯的空前发达而被人称之为后工业社会或信息社会，而且也由于因此而带来的人的生存环境和生存状态的改变，而出现了许多与启蒙运动以来的现代理性完全不同甚至根本对立的新的人生观念和社会价值观念。这些新的人生观念和社会价值观念，从19世纪后期发生的现代主义文艺运动以来，在西方社会就与启蒙运动以后确立的现代理性频繁地发生冲突。虽然这种冲突就已经意味着随着现代化的发展，现代性观念也在发生历史性的转换，但真正集中突出地体现这种后工业社会或信息社会的价值理性与启蒙运动以来建立的现代理性的本质区别，并以此标示现代性发展鲜明的历史界线的，毫无疑问应当是冠以"后现代"名目的各种思想文化（包括文学）潮流。这股思想文化潮流虽然学界一般认为是滥觞于30年代现代主义向后现代主义的转换之时，但真正体现其鲜明的反"启蒙现代性"（包括现代主义中某种发展

了的“启蒙现代性”）特质，却是以战后科学技术和现代资讯迅速发展的后工业社会或信息社会为背景的。中国社会在结束“文化大革命”的70年代后期加入世界范围内已经进入后工业时代或信息时代的现代化进程的时候，所遭遇的正是由这种后工业时代或信息时代所孕育的“后现代”（在80年代一般误读为“现代主义”）的文化情境。这样，这期间的文学在重建“启蒙现代性”的同时，又不能接受这种反启蒙的后期现代性的影响。虽然关于后期现代性的时间界定学术界还存在着很多分歧，但“后现代”的思想文化潮流无疑是属于后期现代性的范畴。在重建“启蒙现代性”的同时，又接受这样的思想文化影响，就使得这期间文学的现代性追求不能不面临着一种无法克服的矛盾和悖论：一方面重建“启蒙的现代性”，不能不高扬理性的旗帜，另一方面，接受反启蒙的后期现代性的影响，又难免要瓦解这种“启蒙的现代性”赖以成立的理性基础——形而上学和本质主义。在新时期文学中，以现实主义为代表的理性主义文学思潮，和以各种冠以“现代主义”或“后现代主义”的先锋、前卫的文学实验为代表的非理性主义的文学思潮之间的冲突和对立，正是这种共时地存在的前后期现代性因素在文学中的具体表现。

进入90年代以后，由于冷战格局的瓦解和全球化进程的加速，中国社会的现代化与世界各国包括西方国家的现代化进程，不但在诸如经济、科技、法制、管理、资讯和公共事务等方面获得了许多共同性的基础，而且在诸如对待我们这个时代普遍流行的消费文化潮流和一些全球性的问题（例如环境、人口、宗教和文化冲突等）上，也获得了许多共识，出现了许多价值上的认同。所有这些共识和价值上的认同，都是建立在对现代化在现阶段的表现（即全球化进程）所带来的一系列社会文化问题的批判性审视的基础上的。而且这种批判性的审视又不是如50年代至70年代那样，主要是基于一种政治和意识形态立场，从社会主义与资本主义的根本对立出发，由外部对资本主义的现代化所作的一种否定性的批判，而是从现代化（包括资本主义的现代化）内部对因现代化而造成的诸多负面效应所作的一种反观和自省。由于这种批判性的审视仍然是来

自于现代化进程的内在驱动，因而仍然是现代化的一种特殊的价值体现，是现代性问题在现阶段的一种特殊的表现形式。90年代的文学虽然并不完全涉及这一范畴的问题，但就其中的一些新锐创作（例如邱华栋和大多数“60年代出生”作家的创作、女性文学和它的最新发展等）所涉及的问题而言，却大多是这种摒弃了政治和意识形态遮蔽的现代性因素的体现。90年代文学涉足这种普遍的现代性观念，同时也表明，随着中国社会迅速加入全球范围内的现代化进程，中国文学对于现代性问题的意识，也开始站到了一个新的起跑线上，开始与世界各国共同面对全球化进程所带来的一些共同性的问题。

三

但是，尽管如此，这种在90年代发生的与世界同步的现代性效应，仍然是以中国文学长期以来一种激进的现代化追求和由这种追求所造成的历史断裂为代价的。如同整个社会文明的发展不能随意超越必不可少的阶段性一样，现代化的进程也不能不遵循一定的必经过程。但是，如前所述，对于像中国这样的一个“后发外生”型的现代化国家来说，因为它的现代化是滞后发生的和从外部注入的，所以其现代化进程也就注定只能是超阶段的（从中段进入）。这种从中段进入的超阶段的加入现代化进程的方式，同时也就注定了中国的现代化从一开始就存在着一个补课的任务，即要把西方国家在前此阶段几百年内发生的历史，在很短的时间内重演一遍，而且这种重演又不是如西方国家在经历这一段现代化的历史那样从容不迫、循序渐进，而是始终处在西方国家正在加速发展着的现代化进程的力量牵引之中。在这种力量的作用之下，中国的现代化一方面要向后完成补课的任务，另一方面同时还要向前追赶现代化的最新发展进程。无论是完成补课的任务，还是追赶最新的发展进程，由于中国的现代化发生的历史文化传统和社会经济基础等方面的条件，与西方国家有诸多不同，因而其行进的速度也不可与西方同日而语。即使是与西方国家等速前进，中国的现代化在解决了补课的

任务之后，要赶上西方国家的现代化发展步伐，也注定是一件不可能的事。由于这些原因，在一个“后发外生”型的现代化国家，解决这个发展滞后的矛盾，往往容易刺激一种激进的现代性想象。这种激进的现代性想象，在当代中国的主要表现，就是利用马克思主义批判资本主义的思想资源，对资本主义的意识形态进行全面彻底的批判，在这个基础上，建立属于无产阶级和社会主义的现代性想象，期望通过这种现代性想象，在观念上超越资本主义现代化的历史阶段性，提前到达在这种想象中预设的现代化目标。

受这种激进的现代性想象的影响，中国当代文学在“文革”前的一个时期内（通称十七年），一方面不遗余力地批判各种资产阶级（包括小资产阶级）思想意识，尤其是所谓资产阶级人道主义思潮和与之相关的人性论，企图通过这种批判，从根本上摧毁资本主义现代化的价值基础，在观念上与资本主义的现代化实行彻底的决裂，另一方面同时又高扬一种远离现代化进程的农业社会的社会理想（对无产阶级或社会主义现代性的想象），期望通过这种理想所激发的道德热情和精神力量，去填补由于超阶段的追求所造成的物质缺陷。这两个方面到“文革”期间都发展到一种极端状态，结果就使得这期间的文学陷入了一种双重的现代性断裂：一重断裂是与西方现代性的断裂，另一重断裂是与自身现代性的断裂。与西方现代性的断裂，是指它全盘否认由西方资本主义现代化的既往历史所创造的，事实上已经成了现代化的一种普遍的价值体现的启蒙理性的各种思想观念（包括后期现代性的某些萌芽的现代主义因素），从而割断了与一种普遍的现代性观念的精神联系。与自身现代性的断裂，是指它背离了现代中国革命的目标：建立一个独立自主的现代民族国家，是为了创造中国自身的现代化发展的前提，而不是退回到一种自给自足的封闭的农业社会的社会理想（包括一种封闭的工业化理想的变体）。因为这种双重的断裂，结果就使得这期间的中国文学完全淡出了现代性的历史地表，因而也就完全淡出了现代化追求的历史。

正因为在这种激进的现代性想象驱使下的激进的现代性追求，造成了“文革”期间中国文学的现代性断裂，因而在“文革”结

束以后，就有必要重新接续因这种断裂而中断了的中国文学现代化追求的历史。但是这种重新接续又不是对既往历史的一个简单的回归，而是同时还要对这种断裂的时间本身进行一种历史的修复。这种历史的修复也就意味着结束“文革”以后的新时期文学，也面临着一个“补课”的任务。于是，世纪初出现的那种在很短的时间内就将西方在几个世纪发生的各种文化思想（包括文学）潮流，都重演一遍的现象，在临近世纪末的 80 年代文学中，又再一次出现。而且这一次重演所遭遇的历史情境，与世纪初又有诸多不同。如果说世纪初吸纳西方“启蒙现代性”的各种思潮，虽然与西方早期现代性的形成、发育和生长的历史之间，存在着一个巨大的时间差，但西方社会基本上还处在早期现代性历史的最后阶段，因而二者之间还存在着某种共时性的关系的话，那么，临近世纪末的 80 年代文学重续现代性追求的历史，吸纳西方各种现代思潮，就处在西方社会已经完成了从早期现代性向后期现代性的转变，同时后期现代性在经历了从现代主义到后现代主义的发展过程之后，也在日渐发育成熟。这样，80 年代文学所吸纳的西方现代性的思想资源，就不仅仅是与其共时地存在的后现代主义的各种思潮（如前所述，当时被普遍地误读为现代主义），同时还有被前此时期的文学批判和否定的“启蒙现代性”和现代主义的各种思潮。这些在现代性的形成、生长和发育的不同阶段上的思想资源，以一种层层积淀的方式集中浓缩在“文革”后的新时期文学这个特定的历史时段，因而就使得这期间的文学出现了一个多层重叠的现代性背景。新时期文学的现代性追求，也因此而不可能不呈现出一种多重的价值取向。这种多重的价值取向的一个积极的结果，是使新时期文学具有丰富的现代性内涵，它的消极结果，则是同时也造成了一种现代性的混乱。

这种现代性混乱的主要表现，其一是继续坚持“文革”及其前一个时期对现代性问题的一种极端批判立场，把西方现代化的所有价值体现，从早期的启蒙主义到后期的现代主义，统统归结为一种“反动的”资产阶级的意识形态，归结为“腐朽的”资本主义制度的产物，完全无视作为资本主义现代化的产物的文化（文学）

的现代性，本身就包含有对于资本主义社会的现代化的批判性因素，而且这种批判性的因素，愈到后期愈益强烈，它与马克思主义对于早期资本主义社会现代化的批判相为表里，二者之间存在着许多共同性的因素。这种对现代性问题的极端批判立场，源于一种对现代性问题进行意识形态提纯的天真幻想，其结果却因为抽去了现代性问题的阶级和制度的承载，而把现代性问题变成了一种纯粹意识形态的空洞幻想。其二，与这种对现代性问题进行意识形态提纯的幻想形成对比，这期间在现代性问题上的另一个极端倾向，是把现代性问题人为地理想化。由于中国社会在“文革”后加速启动现代化进程，不能不刺激对于思想文化（包括文学）领域的现代化追求，这种追求自然而然地就把对现代性问题的想象引向西方社会的现代化，于是，西方现代的各种思想文化（包括文学）思潮，同样被想象成是与整个资本主义的现代化互相适应的，是促进其发展的，以此来推断中国的现代化也必然要催生类似于西方的各种现代（甚至是现代主义）的思想文化潮流。这种对现代性问题的想象从表面上看来，似乎与上述极端批判立场完全不同，在新时期文学中甚至因此而引发了几次激烈的争论，但从根本上说，却同样忽视了资本主义社会的现代化与思想文化（包括文学）的现代性之间的矛盾与悖论。正是这种矛盾和悖论，不允许我们在追求社会的现代化的同时，对文学（包括所有思想文化）的现代性作丝毫理想化的期待，而这种期待在新时期文学中，几乎是一个普遍存在的精神现象。

在一个“后发外生”型的现代化国家，要从根本上消除这种现代性的混乱，是一件十分困难的事情。一方面现代化毕竟是西方国家首先创造的一种文明形式，是资产阶级革命造成的结果，是与资本主义制度相伴相生的。从这个意义上说，现代化属于特定社会特定的历史范畴，甚至具有我们习惯所说的阶级性。但另一方面，当西方资本主义的现代化以其先进的生产方式、发达的科学技术和一种新型的文化与生活方式，给人类社会带来的巨大历史进步而推及全球的时候，就成了为世界各国所接受的一种普遍的文明形式，在这种情况下，现代化又超越了社会、阶级和时代的具体范畴，成

了人类文明发展的一个新阶段的标志。由于现代化由西方而推及世界，基本上是采取一种强力的方式，因而造成了现代化在世界各国发展的不平衡性，尤其是在一些历史古老、经济落后、基础薄弱的东方国家，这种不平衡性更成了它自身的现代化追求的一种无法挣脱的历史的宿命。在这样的东方国家，不但整个社会的现代化容不得任何激进的幻想，而且其文化和文学的现代性追求，也宜于采取一种审慎的态度。从这个意义上说，中国当代文学既不可拒绝西方现代化的历史所积累的现代性的全部思想资源（其中包含有许多普遍的价值因素），又不可以西方现代主义和后现代主义为中国文学现代性的最新追求目标（其中存在着许多与中国社会的现代化要求相悖的因素）。中国当代文学最终面对的应该是而且也只能是，在中国自己的历史文化传统和中国社会自身的现代化进程中形成、生长和发育着的现代性问题。

2000 年 12 月 25 日于两不厌楼

（原载于《福建论坛》2001 年第 1 期，人大复印资料《中国现代、当代文学研究》2001 年第 5 期转载，又收入张颐武主编之《现代性中国》一书，河南大学出版社 2005 年版。）

“文学新时期”的意味
——对行进中的中国文学几个问题的思考

陈美兰

十八年前那个难忘的十月，当人们用震撼大地的鞭炮，结束一场整整十年的噩梦时，也许谁也不曾意识到我们即将迎接的，是一个什么样的黎明。那时是诅咒多于憧憬，激情多于沉思。尽管两三年后，我们有了党的十一届三中全会对国家大政宏图的总体设计，在文学领域中，我们也有了以第四次文代会为转折标志的一个拓新性的文艺指针的确立，可是，当初我们兴奋地接受这一切时，恐怕更多是因为受创伤的精神得到慰抚，被压抑的心灵得到舒伸，而并不真正理解由此而开始的一段历史行程，将意味着什么。

到今天，我们仍然行进着，历史尚未到了让我们停下来细细总结的时刻。然而，十八年来所展开的过程，却又不能不时时触发我们去思考、去品味那些不断出现的令人感到陌生、感到新异的一切。因此，关注“文学新时期”的话题，十多年来一直为人们所热衷。20 世纪 80 年代初我们很快就拥有一大批质量相当的探讨新时期文学新特征的研究成果，敏锐地反映了人们对中国文学历史新变的最早认识；80 年代中期，随着一系列新的文学事件和一些新的创作形态的出现，关于新时期开端的“时限”问题，一时引起人们的热烈争议；及至八九十年代之交，当文坛还沉湎于“以 1985 年为开端”的新时期文学所带来的新异的喜悦时，一种所谓“后新时期”之说又雀然兴起。各家之言如此活跃，恰恰说明置身于并行进于这个文学旅程的人们是多么想竭力认清这段行程的特点

和意义。

一　关于文学的多元格局

如果说，新时期文学一开始就引起我们对“五四”文学的联想，那首先是因为这二者都透露着一个历史转型期所特有的、强烈的启蒙意识。“五四”时期面对的，是蠕行数千年的封建蒙昧主义，亮出的是“科学与民主”的大旗；新时期面对的，是强施横暴的“四人帮”，是以极左手段推行的封建禁锢主义，亮出的则是“实践是检验真理的唯一标准”的旗号，其实质自然包括了对反科学、反民主的“权威中心”的自觉挑战。

它们有着相同而又相联系的历史命题，但现在看来，它们文学格局形成的趋向却不完全一样。从“五四”开始的将近大半个世纪的文学行程所形成的文学格局，基本上是从多元走向一元的文学格局，而从70年代末开始的新时期，到今天已比较明显地形成了从一元到多元的趋向。

所谓“元”，有“本源”之意。我们说文学的多元格局，亦即是指在一定哲学观念支配下对文学的本质、文学的功能的多种解释，并由此而形成多种文学主张和文学形态。新时期文学格局的多元趋向，固然与今天我国社会新的经济结构有关，与人类社会多元走向的现实影响也有关，但我认为最重要的还是与历史所形成的这个时期的哲学接受特点有关。我们都知道，西方哲学发展到黑格尔的客观唯心主义后，到19世纪中叶开始发生巨大的逆转，出现了两种走向：一方面经过费尔巴哈通向马克思主义，建立起辩证唯物主义的哲学体系；而另一方面则走到了现代主观唯心主义，其理论核心是用“自我”以对抗黑格尔的绝对观念，理论源头则是叔本华的与人的“情欲”相连接的自我的生存意志和克尔凯戈尔与“恐惧”相联系的“孤独个体”。这两大走向，也就构成了19世纪末至20世纪西方哲学思潮的基本脉络。当19世纪末中国封闭的封建帝国受到维新思潮的冲击，最终被民主共和所代替后，特别是当一个以开放姿态“接纳新潮”的思想文化运动在20世纪初掀起

后，西方这两大思想潮流几乎同时涌进。但历史的情势使中国思想界更信仰马克思主义的辩证唯物论和历史唯物论，并在它的支配下逐步完善了一整套文学观念，而在现代主观唯心主义影响下出现的种种艺术派别，如唯美主义、表现主义、新感觉派等则逐渐失去存在的位置。到了现在的新时期，对“新潮”的接纳和引进，看来更多的是对前七十年所排拒、所冷落的西方另一哲学思想走向，即现代主观唯心主义，包括属于这一思想脉络而稍后出现的生命哲学、存在主义、弗洛伊德主义等的接纳和引进。这种“接纳”的特点，似乎是对上一历史阶段的合理延伸，同时也具有一种“反拨”意义，即对上一历史阶段“唯物化”的极端发展而造成人的主观性、人的自我、人的生命动力的失落所作的反拨。

正是这种“延伸性”和“反拨性”的接纳特点，使这十多年的思想领域除辩证唯物论和历史唯物论的哲学观外，主观唯心主义的各种理论派别也得到了介绍和传播并在许多范围内产生了影响。新时期以来的文学领域，在关于文学的本质这个带本源性问题的认识，以及由此而生发的关于文学的特征、功能等问题的认识，都出现了歧异之说。特别是20世纪80年代以来，各种主张都得到了较充分的表述，如关于文学的本质，除了认为“文学的本质是生活在作家头脑中反映的”“反映”说以外，还重提了“自我表现”说，主张文学的本质在于“表现他自己异与他人的个性棱角”，“表现自己一个赤条条的我”；与此相联系的还有“心灵源泉”说和“精神源泉”说，即认为文学是“个人直觉和心理再加工”的产物，认为“生活是不真实的”，“对于任何个体来说，真实存在的只能是他的精神”，也就是艺术的关键来自作家的精神。此外还有“双源泉说”，认为除生活是文学的源泉外，“文艺家的主观世界也是构成文艺源泉的因素之一”。关于文学的特征，除一贯流行的“形象说”外，最主要的又出现了“情感说”，即认为艺术的基本特征是情感。至于文艺功能问题，各种观念显得更为复杂，有坚持文艺的认识功能、教化功能，也有强调文学的娱乐、消遣功能、商品功能，还有则更注重于文学的情感宣泄功能等。[1]上述的种种文学观念和主张，尽管相互间带有对抗性或排拒性，但看来，目前

都共存于今天的文学领域，而且各种观念都有其相对应的文学形态，并不断以文学产品来拓开自己的"市场"，体现自己存在的合理性。这种状况已经是一种无法改变的事实。

过去我们在考察文学以至整个学术文化发展时，似乎无形中形成一种偏见，概括说来就是"贵一而贱多"，不习惯于学术上的多源头、多主张、多形态。但在历史发展过程中，这种分殊共存，往往又是一种经常出现的现象。古代被尊为"显学"的儒、墨两家，在百家争鸣中也不断分化，出现"儒分为八"、"墨离为三"的现象；魏晋时期，佛学东渐，与儒、道鼎立为三，长期共存。学术文化的这种不断分异，既是在某种整合后的自然发展，同时又在充分分异中酝酿着新的整合的必要条件。像宋代的理学就是佛家哲学和道家哲学思想渗透到儒家哲学以后出现的一个新儒家学派，它在哲学思想上支配了两宋三百多年。而就它自身发展中又同时存在着以程颢、朱熹为代表和以陆九渊为代表的两种学说；到明代中叶，则又出现了以王阳明为代表的对程朱学说的扬弃和新的整合。所以我们若是从学术文化发展的规律来认识目前文学这种分殊共存格局，也就不必过于忧虑。文学的多元共存，实际上就是使文学获得一个从各方面充分体现自己本体特征的机会，从而为进行超越于前一历史阶段的新的整合创造必要的历史条件。文学多元化发展时期，正是中国文学真正走向现代化的一个必经阶段，一个无法回避的重要阶段。

既然分殊是新的整合的前提，所以多元共存不可能是静止式的共存，共时存在本身就意味着必然有共时性的相互影响、相互制约、相互调整。我觉得这十多年来文坛的不断"骚动"恰是这种"共存效应"引发的。"朦胧诗潮"出现五六年时间，就有"新生代"取代之；"寻根小说热"后，就有"新写实小说"登台，近来又有所谓"新体验小说"或又称"新纪实小说"上阵；1985 年，被称为真正的"现代派小说"出现后，接着就是"先锋小说"潮，接着又有"新历史小说"潮，等等。"潮"的不断更迭，令人目不暇接，也容易造成错觉，以为每"潮"一过，就是一个"时期"的结束，于是在各种"潮"的名称上才有那么多"新"或"后"

的前缀的出现。但我们只要认真审视就会明白，这种更迭往往只是多元文学格局中的一种生存策略，每种文学派别为了在共存格局中占据并保存自己的位置，总需要不断以新的姿态呈示。其实，像“新生代”诗人与“朦胧”诗人在把诗歌看做生命的存在形式这一基本主张上是一脉相承的，但他们却有意通过一种极端的态度在意识的平民化、语言的口语化、诗风的直白化等方面对朦胧诗的贵族化倾向和晦涩的诗风进行反驳与调整，从而在文坛上独树一帜，与传统派诗歌相对峙。在小说的一些艺术派别中这种调整也时在进行。小说家余华有一段话很能反映上述那种形态，余华回顾几年前自己所发表的一篇带宣言式的理论文字后说：“几年后的今天，我开始相信一个作家的不稳定性，比其他任何尖锐的理论更为重要，一成不变的作家只会快速奔向坟墓，我们面对的是一个捉摸不定与喜新厌旧的时代，事实让我们看到一个严格遵循自己理论写作的作家是多么可怕，而作家源源不断的生命力在于经常的朝三暮四。”[2]余华自己于1991年底发表的《在细雨中呼喊》，就反映他从几年前对精神世界那种“来自夜空与死亡的理论”的迷恋中，走出了重要的一步。所谓“朝三暮四”，是面对多种艺术对手而保存和发展自己艺术生命力的一个重要对策。可以说，这也是多元竞争所激起的文学的勃勃生机，是以往大一统的、单一的文学格局中所不可能有的现象。

文学的分殊过程，必然会酝酿着新的整合。从这些年的观察，我觉得不论是哪一种文学主张派别，它们自我调整的特点大多数都不是循“极向化”的方向倾斜，而是朝“对向化”的方向进行。用平白的话说，就是注意融“对手”之长，补一己之短，而不是朝一己之片面走一己之极端。这是一种进步的气氛。经过百川分流的一段充分的行程，中国文学是否会出现一个能容百川的新的主流呢？我想，作这样的期待不会是盲目的。多元的文学格局并不意味着永远对中心的排斥，现在许多人在推崇着法国哲学家雅克·德里达的解构哲学，这自然有可以理解之处。作为后现代主义的主要理论家之一，德里达对现代思想的中心性、同一性、整体性的摧毁，与我国文学界正在打破传统的中心主义和权威话语，建立和发展多

元文学格局这一普遍的现实要求，是有相吻合之处的，尽管这是走在两个不同历史层面上的相同思路。德里达的见解在"拆散"的时代，在颠覆"中心"与"边缘"的关系时，是具有它的理论意义的，但它毕竟未能说明事物的普遍结构形式，因为当一种结构的中心被消灭时，平面上的每一个点，都有可能成为一个新的结构的中心，正如德里达自身的理论成了后现代主义的权威话语一样。

二　关于现实主义的命运

自 1985 年文坛出现了第一篇被称为"真正的中国现代派文学作品"之后，中国的现实主义文学似乎一下子受到冷落，20 世纪 70 年代末 80 年代初那种呼唤"现实主义回归"的充满自信的声音，渐渐微弱了。在中国文学的新时期中，现实主义是否再不值得呼唤了呢？

我想还是从一个由西方学者提出、并获得中国学者普遍认同的说法谈起。美国西方马克思主义文化理论家弗·詹姆逊在谈到资本主义三个历史形态有三种艺术准则先后更迭时说：自由资本主义时期，艺术准则为现实主义；垄断资本主义时期，艺术准则为现代主义；当前多国化资本主义时期，艺术准则为后现代主义。[3]这种说法当然有点过于绝对，文艺思潮的更迭与政治经济结构不能绝对的画上等号，但他的见解之所以被人们接受，是因为它的描述，基本符合近一两百年西方社会文化发展的历史轨迹。而这种历史恰恰表明：一种艺术思潮的兴起、发展到更迭，确实与一定的社会历史形态有着对应关系。形成这种对应关系的原因，是由于每种艺术思潮的出现，都要受到一定时代的物质生产水平、自然科学水平和在此基础上形成的文化精神、哲学思维方式的影响和支配。西方现实主义文学发展的一百多年间，正是西方社会逐步摆脱农业文明向工业文明过渡的阶段，也正是人本主义唯物论、辩证法、实证主义等哲学思潮以及自然科学方面的实验科学广泛流行的阶段，这些因素对那个时代的作家透视生活的能力和把握生活的艺术方式的建立是有关键影响的。

中国近代，与西方具有世纪性差距，是客观的事实。20世纪中叶，当西方建成工业社会向后工业社会过渡时，我们才刚结束半封建半殖民地的命运，在真正意义上开始实现向工业社会的过渡。现实主义在中国的成熟，一直还是一种期待。远的暂且不说，自20世纪中叶以来，可以说文学领域一系列激烈的论争，其核心基本上都是围绕着如何在文学创作中真正体现现实主义精神的问题。40年代末胡风的《论现实主义的路》，50年代中期秦兆阳的《现实主义——广阔的道路》，60年代初邵荃麟等一批著名作家、理论家所呼唤的"现实主义深化"，都集中反映了对中国现实主义文学走向成熟的焦灼与渴望。实际上，直到历史跨向新时期，中国文学现实主义的转化与发展，才获得了较为充分的条件。我们在走出农业文明、创建工业文明的跋涉中，那种曾充斥人文环境的小农经济的虚幻理想主义色彩开始逐渐褪去，一种科学求实的理性精神正在生活中各个部位得到张扬，它正为现实主义走向成熟开拓了宽广的生活之河和精神之河。在这种时候，如果我们冷落了甚至有意无意地忽略了对现实主义文学的关注和促进，那么，这将不是历史的错误，而是我们这代人的错误。

其实，就从实践过程来看，我们也可以明显感觉到这十多年间现实主义潮流的沉稳步伐，只不过它的发展特点与以往有所不同罢了。自经历了"伤痕"、"反思"创作阶段后，我觉得现实主义文学的发展有两点明显的变化。首先是风格的集一化迅速消融，风格的个性化日益显著。它既不同于三四十年代，更不同于五六十年代那样，创作的内容风格大多束缚在某个时期的政治中心。这十多年来的现实主义文学关注的目光往往散落在作家自己所最贴近、最喜爱或感到是最得心应手的生活层面上，像王蒙、蒋子龙、从维熙、高晓声对社会问题的敏锐，陆文夫、邓友梅对市井生活的体味，汪曾祺、何士光对乡土生活的沉吟，贾平凹、李锐对地域文化的热衷，张洁、谌容、张弦对传统道德伦理的拷问，还有李存葆、朱苏进对军旅战士心灵的透析，等等，难以尽书。他们是在不同的生活层面和不同的生活基点上向历史和现实的深度和广度进军，并在这个过程中形成自己富有个性的、日臻成熟的艺术风格。很难想象，

离开了这个队阵，离开了这个看似分散但却不断以独特的创造来丰富现实主义文学的宏大的队阵，我们能对新时期的文学潮流下断语。

这十多年现实主义文学发展的另一个特点是，在潮流的演进上，它往往以标新姿态出现。比如，20世纪80年代中期以“文化寻根”姿态出现的创作潮流，其理论与创作虽较驳杂，但在对现实和历史的思考上，它与反思文学是有着内在联系的，体现了文学对表现对象的一种深层把握的意图。虽然其创作文本不能全部囊括在现实主义文学中，但其中许多重要作品如《小鲍庄》、《棋王》、《桑树坪纪事》、《厚土》等，都应该说是支撑80年代现实主义文学发展主脉的鼎力之作。80年代后期又有标新性的“新写实”小说的出现，实际上它也是现实主义潮流中的一个新流向。如果我们不是一厢情愿地拿一些后现代主义的艺术原则硬套在它头上，而是实实在在从它所提供的最有代表性的文本来考察，就应该承认，不管作家是自觉或不自觉，它们艺术的创作原则，沿用的基本上还是现实主义方法：提供典型化手段再现生活的真实。谁能否认《烦恼人生》的主人公印家厚生活中所碰到的种种烦恼都那么集中地在一天之内出现，不是经过池莉的艺术之手所作的典型概括？谁能否认《风景》中的“河南棚子”、《单位》中的“单位”，不是经方方、刘震云艺术之手所创造的“典型环境”？谁能否认七哥、小林、印家厚在人生窘境、人生烦恼面前的不同“活法”，不是作家所要体现的各具典型意义的性格？我们不否认这类小说在艺术运作中对现代主义有所吸取，但其基本方法并没有逃离现实主义。

由于风格集一化的消解和潮流的标新性这两个特点，很容易给人一种错觉，以为现实主义快要销声匿迹，有论者甚至声言：1985年后已经没有什么像样的现实主义作品了。这实在是一种过于大意的断语。事实上，这十多年间，现实主义的艺术潮流不但没有停止或止息，而且正以充满活力的探索，不断以新的姿态显示它在我国今天的生活土壤中强大的生命潜能。

承认这一点，不等于漠视现代主义在今日文坛的活跃气势。“1985年”的意义我认为不单出现了一篇《你别无选择》，更重要

的是出现了马原和残雪，他们是真正在中国本土中孕育出来的现代派作家。由于他们的率先出现，使现代主义文学潮流也开始在中国布成阵势。但实事求是地说，中国的现代主义文学，真正获得属于自己的哲学支点，还有待时日。况且，它的出现并不就意味着艺术潮流的截然转换，我想我们不会忘记这样的历史事实：被称作西方现代派远祖的法国象征派先驱波特莱尔，1857 年出版了他的“惊世骇俗”的代表作《恶之花》，成为现代主义第一大流派——象征派的最早起点，而在此前后，被马克思誉为“出色的一派小说家”的狄更斯，正进入现实主义创作的高峰期。在 19 世纪中期至 19 世纪末象征主义逐渐成为自觉的文学运动的过程中，西方文学的批判现实主义仍在继续推进，并陆续产生了哈代、莫泊桑、托尔斯泰、罗曼·罗兰等一批批判现实主义大师。

当然，同样明显的事实是，今天中国现实主义文学的发展，较之于 19 世纪的西方，在整个历史文化背景上有极大不同。尽管今天中国仍处在向工业文明的过渡阶段，但由于 20 世纪自然科学许多新发现带来哲学意识和整个人文思潮的变化，使整个现实主义文学不可能像西方 19 世纪的现实主义文学那样，处在相对静穆、相对单一的文化气氛中发展，当时现代主义尚未成为它强劲的对手。而中国的现实主义文学走向成熟，则是行进在一个“双重夹道”上，一面是西方已充分发展并已成为“古典”的现代主义思潮，它在中国仍以“新潮”姿态给现实主义文学形成威逼力；另一面则是在西方正在风行的后现代主义思潮，虽然目前它的理论散播多于创作成果，但它那一套艺术原则，诸如取消深度模式、消解典型、零散化、平面感等都是直接与现实主义的艺术原则相抗衡的，它对沉稳地发展着的中国现实主义文学在创作心理上也必然会造成震荡。

这确是一条艰难的双重夹道。但要看到，也许正是这条夹道，会把中国现实主义文学引向一片新天地，为它创造一个有别于上一世纪的现实主义文学高峰提供了新的机遇。事实上，这些年来，不少作家已经在这种双重压力下主动吸纳、主动融溶，积聚着自身的冲击力量。

一个旷日持久的矛盾始终伴随着人类社会的现代化进程，这就是对以"擅理智"和"役自然"为标志的现代化追求与对平和安稳秩序及传统伦理道德的眷恋心态之间的激烈冲突。这种冲突，往往不完全体现在社会两种对立力量之间，而更多的是同时交织在现代人自身身上。这是当今人类遇到的一种最普遍、最深刻的矛盾，它必然会把今天的现实主义文学推向一个从未有过的深刻层次，并产生出新的经典性作品。

三　关于文学价值基准的确立

刚迈进新时期，我们许多人曾发出过这样的慨叹："文革"使我们面对的是一片精神废墟，一切价值观念均已坍塌，似乎是"白茫茫一片大地真干净"，一切都有待于另建"家园"。现在冷静想来这种慨叹是过于感情化了，只能作为声讨"四人帮"精神戕害的激愤之辞，而不能作为科学理性的表述。因为当代人今天所站立的不可能是个"精神废墟"。

从近代社会以来，价值观的问题已成为哲学的核心。在探寻人类与其外在世界之间的各种可能关系或应该关系，对这些关系做出价值判断中，已经建立起不同的价值体系。马克思主义把对历史的进步作用作为价值标尺，追求价值成为人类社会进步的原动力；人本主义在"重估一切价值"的纲领下追求的则是个人的价值，尼采的"超人"、海德格尔的"此在"、萨特的"自由"都是将个人的价值看得高于一切；而经历了实证主义、新实证主义、后实证主义三个阶段的科学主义，则把逻辑化了的个人经验作为一种价值，一种个体价值。这是人类近代社会以来人文精神建构中几个重要的价值体系，是人类生存活动的几个重要的精神支柱。"四人帮"的肆虐，破坏的不仅是马克思主义，而且践踏了人类社会的整个人文精神。但是，人类社会千百年来的精神构建，只会随着历史的前进而不断丰富、发展和完善，却是不会轰然倒塌的。

价值是衡量一切人类行为特别是社会行为的最高依据。与人类精神直接联系的文学，没有了价值基石，就等于是失去了血脉的生

命躯壳。但在新的历史情况下选择和确立新的价值标准时，我们是不可能、也不应该离开人类已有的人文精神积累的。现在，哲学界一些学者，正在探讨在原有的价值体系的基础上建立一种新的、体现人类社会新进步的价值观的可能性，而文学界呢？

从近十多年来文学界的情况看，作家们在这一重大问题上很早就表现出敏感。现在回想起来，新时期爆发的第一次文学创作论争，即围绕小说《班主任》的论争，主要也就是涉及价值观念问题。在刘心武笔下，谢惠敏的“听话”、“驯服”与盲目的“唯上是从”，已经不再获得“好孩子”的赞誉，而是引起了作家身上的忧虑，对一代人失去独立思考能力和创造生机的忧虑，这是向当时流行的价值观念的挑战。无怪乎对人们的心灵有如此巨大的撞击力，哪怕只是一篇小小的作品。何士光的《乡场上》也是一个简单的故事：长期因贫困只能低头过日子的老实庄稼汉冯幺爸，终于出人意料地敢在执掌卖肉刀持势凌人的肉店老板娘面前，第一次挺直了腰杆。小说引起强烈的反响，是因为作家开始把人的尊严的觉醒与人的经济实力的变化联系起来，处理了那极富社会意义的戏剧性细节，显示了与惯常那种抽象地写阶级觉醒、政治觉醒的不同价值眼光。舒婷的《神女峰》，对那种“为眺望远天杳鸿，而错过无数次春江明月”，在悬崖上枯守千年的行为的否定，可以说是最充分、最震动人心的一次道德反叛，使这篇诗作在古往今来的“神女峰诗”中显得卓尔不群。

新时期社会生活本身的变化，直接支配着作家价值取向的调整。当年蒋子龙笔下人物基调的变化，就是一个有趣的例子。最初，他怀着对集权意志和“铁腕”作风的推崇，把厂长乔光朴显赫地推上舞台，确曾引起读者的惊异与喝彩。可当他再写乔光朴的续篇时，人们反而更喜爱他笔下刚出现的解静的形象。这是一个有主见、有原则却又比乔光朴更能理解人、体察人的青年工作者，一个不把生活认作非白即黑，而是承认生活具有“赤橙黄绿青蓝紫”多色泽的开明领导人；稍后，蒋子龙的目光又转向一个更平凡的小人物，就是那个过去在生活中被看做“刺头儿”，但在“锅瓢碗盏”的商业海洋中显示出灵活、机敏的管理才能的牛宏。从乔光

朴——解静——牛宏的相继出现，可以看到进入新时期后一个作家在人的价值取向上的敏捷调整。

过去了十多年，今天我们可以更清楚地看到，价值观念的调整不是件轻巧的事。价值观的审度，总是与历史发展的必然性、与现实条件下人的存在方式、活动方式联系在一起的。价值标尺把握的困难正在于：它需要人们对历史的趋向有确切的预见，对现存方式的合理意义有确切的理解。这些，在历史的暴力转换期倒比较容易选择，动力与反动力一般可以判断分明。而在和平转型期，价值判断则复杂得多，因为新与旧往往都可以在“转型”中获得同样合理的存在理由。所以当社会改革的帷幕全面拉开后，作家们的价值取向似乎突然遇到了难题。与刚进入新时期时不同，这时，陆续出现的是许多表现在生活面前两难选择的作品。像路遥对高家林选择人生道路时陷于城乡之间的漩涡中无法自拔的处境充满着理解与同情（《人生》）；像王润滋对老木匠重义轻利和小木匠重利轻义两者行为判断时情感天平的权衡不定（《鲁班的子孙》）。当然，这类作品由于作家正视并真实地表现了生活的二重性，确实增强了作品的艺术韵味，正如美国一位批评家所说的：“现代文学的最高峰往往采取最终的两重形式，这是诚实的天才对世界所作的最好描绘——即二元论没有得到解决而产生的诗境。”[4]但从另一方面来说，这种价值权衡的不定把握，也反映了作家们在新的现实环境中面对种种“二律背反”现象时的犹豫和困惑。

也曾有论者提出：处在转型期的当代人，要从历史评价与道德评价的“二律背反”中走出来，应该在更高的历史制高点上来审视这种“二律背反”现象，而不是停留在这种困扰中徘徊、感叹甚至哭泣着历史的进步和道德的失却。但真正走出这种困惑并非易事。文学不完全同于理性抽象，除了知性因素外它始终受情感因素所浸润、缠绕，我们在《小鲍庄》中就体会到作家在面对生活具象时情感处理之不易。王安忆写了在小鲍庄所遇到的一场大水中，小捞渣这个六七岁的孩子救起了五保户老人鲍五爷，自己却被洪水卷走了，可刚被救起的鲍五爷仅存活了片刻也咽了气。每次读到这篇小说，我都感到作家透过纸背所发出的一个灼人的逼问：以一个

生命充沛的少年，去换取一个行将朽木的生命的短暂的存在，值得吗？这种行为，在仁义道德上确实得到了完善，但在小鲍庄人生命流程中却是一种折损。然而，倘若王安忆对此作出绝然否定的判断，起码，在今天读者的情感接受上也许会遭到拒绝，即使理智上可以承认它是合理的逼问。也许正是考虑到人们情感上的承受力，王安忆在作品中是用相当含蓄、相当巧妙的反讽态度来透露这种属于现代人高度理性的发问的。

在价值观的问题上，我觉得当前更值得重视的还是另一种情况，这就是一个作家如何真正地从人类历史发展中，从今天国家和民族所处的时代高度对人类的存在和发展的终极意义作出深刻的思考，为人类精神的未来走向作出合乎规律、合乎情理的设想。尽管现在有人还欣赏着文学“不存在终极意义”的说法，欣赏着创作精神向度的消解，向往着“叙事的狂欢”和“技术的自娱”，但真正能够逃离精神向度的叙事文本，我看是很难寻觅的。

现在我们看到不少标新立异的作品，被称为显示了独立意识。其实如果我们耐心做一下这样的工作：把潜化在这些艺术作品中的价值倾向抽象出来加以归类，大体就能归纳出个路数。一些作品所持的价值准则，基本上没有离开人本主义的价值体系的支配，如强调生命原始动力的生命哲学，如摒弃了崇高感、强化人的生命欲求的现代人道主义，如视世界为荒诞存在、视人的本质自由选择，等等。诚然，人本主义价值体系在人类思想发展中是一个重要的精神成果，但今天如果我们据此而摒弃或有意无意地忽略了历史的价值标尺，那恐怕不能说是“新进”而是文学思想根基的“虚脱”。鲁迅在20世纪成为思想巨人和文学巨人，恰恰是因为他在对中国历史的独特理解和感悟中，在人类精神积累的基础上，创立了属于自己的价值眼光。比如，看待妇女解放，鲁迅笔下的子君就不是易卜生的娜拉命运的重复。从子君勇敢地出走又垂着翅膀归来这一震动人心的描写中，显示了鲁迅审度妇女解放的深邃眼光。个性解放不与社会解放结合，必然是孤单的、脆弱的、最终必然要夭折的。在鲁迅那里，人本主义的价值观辩证地被统摄在马克思主义的社会历史观中，使子君的形象较之娜拉有着更深刻、更特殊的人文意义。

特别是今天，我们的作家所面对的不仅是杯水清波，更是纷纭复杂、诡谲多变的历史风云，如何确立准确的价值示标，是件严肃的事。去年，《白鹿原》问世后，曾引起人们高度的振奋，因为这确实是一部多年来少有的厚重作品。但在对它的总体评价上仍有人持某种保留态度，原因恐怕就在它所体现的价值观念上。

有不少论者把“白鹿原这下变成‘鏊子’啦”这句话，当做《白鹿原》的“一个形象而隽永的象征”。所谓“鏊子”说，就是指小说把贯穿于白鹿原半个多世纪历史的种种社会争斗，比成“鏊子”，百姓就像鏊子上的“煎饼”那样，翻来覆去地受煎熬。有人认为，这种表现正体现了“作者主体的眼光”和“独特的发现”。然而，这就是一种科学的历史观吗？社会的政治纷争、革命、战争，无疑会使广大百姓受尽熬煎，但它是否也带来了历史的新变和进步？读《白鹿原》还使我联想起了《古船》，20世纪80年代张炜通过笔下的赵炳形象，对浸润于这个专制、冷酷、虚伪的人物精神世界里的儒学之道进行了决绝性的无情揭露和犀利抨击，而到了90年代陈忠实笔下，却出现了一位被塑造成至善至圣的、宽怀济世的关中大儒朱先生，倾注了作者由衷的景仰之情。这是否属于一种“精神回旋”现象？看来，我们的作家要登上时代的制高点、获取新的价值标尺，还需要走过一条长长的精神通道。

我们所面对的文学新时期，除了它的文学格局、艺术思潮、价值观念这些问题外，还有许许多多新异的现象值得我们去思考。确实，文学历史发展的每个阶段都有它所要完成的特殊使命，这种使命无非是相互联系的两个方面：破坏与重建。当这种使命一旦完成，自然又酝酿着新的使命的开始，绵延不断的文学发展之路就是这么延伸下来的。我们自然不应否定人的主体作用在呼唤和促进文学历史前进方面所产生的重大影响，但这种呼唤和影响只有和文学自身发展的诸因素取得内在的吻合，才能变成现实。

我们并不反对“拿来”和“引进”。20世纪80年代以来对西方现代主义创作和理论的介绍，90年代以来对后现代主义的竭力传播，使我国文学获得了多角度、多层次的参照，对形成中国文学的新特点有不可估量的作用。但也不能不看到，倘若仅从某种外来

理论出发再在本土环境中寻找对应物，而忽略对现实条件和创作形态的全面考察就急匆匆宣布某个阶段的结束、某个阶段的开始，是不妥的。贝尔在他的《后工业社会的来临》一书中说："后"的前缀，表示一个旧时代的结束和新阶段、新类型社会的开始。现在，当我们在"新时期"前面冠之以"后"，是不是应该更审慎一些呢？西方一些论者也承认文学的结构与社会经济结构、文学的叙事意识与社会的集体意识"具有严格的同构性"[5]，那么，拿在已经充分物化的社会所形成的后现代主义文学特征来框囿、来左右目前刚刚解决温饱、进一步企求在物质和精神上获得全面发展的社会形态下产生的中国文学，恐怕就是人为的"错位"了。

当然，由于今天的世界正在形成一种新的国际环境，中国现代化行程肯定要比昔日的西方迅速，中国文学的现代化也必然有新的运转速度。既然中国文学有自己的行程特点，那是否就一定要遵循着现实主义——现代主义——后现代主义的发展模式？拉美文学"新大陆"可以接连标树起自己新的艺术旗帜，我想，中国文学也不会亦步亦趋的。

注释

[1] 以上资料来源，主要参考中国社会科学院文学研究所编辑的《文学研究参考》1986 年第 10 期。

[2] 余华：《〈河边的错误〉跋》，长江文艺出版社 1992 年版。

[3] 参见詹姆逊的《后现代主义文化理论》中译本，山西人民出版社 1986 年版，第 125～130 页。

[4] R. W. B. 路易斯：《〈熊〉：超越美国》，《福克纳评论集》，中国社会科学出版社 1986 年版，第 207 页。

[5] 吕西安·戈尔德曼：《小说社会学》前言，见《文学社会学方法论》，工人出版社 1989 年版，第 201 页。

（原载于《文学评论》1994 年第 6 期。）

当代文学史的逻辑建构

——兼评当代文学研究的一种思想理路

於可训

一

以 1949 年中华人民共和国的成立为起点标志的中国当代文学，已逾半个世纪。半个世纪在人类历史（包括文学历史）的长河中，仍然是短暂的瞬间，但在这个短暂的瞬间中发生和发展着的中国当代文学，已然成了一种独特的形态。如何描述和评价这种具有独特形态的中国当代文学，这是自本学科略具雏形以来，学术界一直聚讼纷纭的一个重要问题，也为此发生几次比较集中的讨论和争鸣。近年来，随着世纪转换的日益临近，同时也是基于某些与文学紧密相关的重大历史纪念的激发，这个问题就愈显突出，以至于在今年或者还要持续到明年的学术界，成为一个众所关注的中心话题。

这同时也将会是在一个相当长的时间内学术界集中关注的一个学科建设问题，因为当代文学学科建设确实存在着许多为别的学科所没有的独特性和复杂性。这种独特性和复杂性首先就在于当代文学研究和评论在文学研究范围内的学科定位问题。众所周知，20 世纪 80 年代中期的学术界，曾有过一场关于当代文学能不能成“史”的讨论，虽然这场讨论至今未能得出一个一致的结论，但即使是认定当代文学不能成“史”，也不妨碍当代文学研究成为一个相对独立的文学学科。韦勒克和沃伦在他们合著的《文学理论》

一书中，把文学史和文学批评都定义为“关于具体的文学作品的研究”，区别只在于前者是对具体的文学作品作“编年的系列研究”，后者则是对具体的文学作品“作个别的研究”[1]。从这个意义上说，当代文学研究和评论，都应当属于他们所说的文学“本体”的研究范围之内，是文学“本体”的研究范围之内的一个独立的分支学科。

现在的问题是，即使是这场讨论最后认定了当代文学能够成“史”，也不能解决当代文学研究的全部问题。当代文学研究还有一个更重要的也是更带根本性的问题是，当代文学作为20世纪中国新文学的一个重要组成部分，如何认识它自身发生发展的历史逻辑和与前此阶段文学的历史联系问题。这个问题事实上是在当代文学研究尚未从现代文学学科中完全脱胎出来的时候，就已经提到了人们的面前。20世纪50年代初王瑶在《中国新文学史稿》的附加部分“新中国成立以来的文艺运动”中，对当代文学最初几年的“历史性的变化”及其在“全世界进步文艺”中的地位所作的政治性认定，[2]就是试图寻找这种认识上的逻辑起点的最初标志。此后至今，众多的当代文学研究者和当代文学研究论著对当代文学的“社会主义”性质与特征，和它伴随着社会主义阶段的革命与建设发生发展的历史进程，及其与“新民主主义革命阶段的文学”（即现代文学）的关系，所作的更加系统深入的阐述，则是这种认识的进一步深化的逻辑结果。80年代中期，鉴于这种从单纯的社会政治的角度对当代文学（也包括整个20世纪中国新文学）的历史逻辑的把握，存在着诸多弊端（例如把文学史变成社会政治史的附庸或注脚，和以社会政治发展的阶段性割裂文学发展的有机整体性等），一些年轻的学者开始提出了“20世纪中国文学”的整体性研究的构想，这一构想旨在“把20世纪中国文学作为一个不可分割的有机整体来把握”，从20世纪中国文学“走向世界”的历史进程、“改造民族灵魂”的总的主题、以“悲凉”为核心的美感特征、由语言结构所表现出来的现代艺术思维，以及这一概念涉及的文学史研究的方法论等问题的角度，探讨20世纪中国文学新的历史整合的可能性，[3]不仅给整个20世纪中国文学研究，同时也给

当代文学学科建设带来了一个新的学术契机，并且此后事实上也促进了当代文学研究的学术进展，使当代文学学科在一个更加宏观的视野中，重新确立了自己的学术研究的逻辑起点。

但是，尽管如此，“20世纪中国文学”论以及与之相关或相近的关于20世纪中国文学的整体性研究的构想，都只是在文学史研究的方法论层面上，围绕他们所提出的一些“整体性”问题，初步勾勒了20世纪中国文学的一个“基本的轮廓”，并未具体涉及各个不同时期文学内部的各种复杂关系，以及它们之间实际存在的各种复杂的逻辑联系，因而也就不可能代替具体的文学研究和文学史逻辑的建构。从这个意义上说，如果我们不满足于大而化之的宏观立论或将当代文学研究简单地填入一个整体的文学史框架，而是同时还要进入当代文学的断代研究并以之为基础进行文学史的有机整合的话，我们就仍然需要面对当代文学在各个不同时期的各种复杂关系及其相互之间的逻辑联系。只不过我们现在已经获得了比较充分的条件和可能，可以比较客观深入地从学理上来探讨当代文学发生和发展的逻辑进程，无需像前此时期的研究那样按照一定的政治分期和政治结论作简单的历史比附和定性处理。这无疑将使我们得以在一个更为深远廓大的背景上对当代文学进行历史阐释，从而更好地把握当代文学在20世纪中国特殊的历史情境中所形成的独特的历史形态。

二

说到当代文学的历史形态，我们就不能不想到这一学科目前所处的一种分裂状态。虽然对文学的发展过程作历史的分期是文学研究必要的手段和前提，但当代文学学科的历史分期却暗含着一种内在的冲突和对立。即学术界通常是把新时期以来的文学，与“文革”及其前27年（包括“文革”10年和前17年）的文学，看做是互相反对、互不相容的两种不同的文学形态，有的甚至把这两种形态的文学分别命名为“人的文学”和“政治文学”，放在互相对立的位置上来加以论述。这在一般意义上说虽然也部分地反映了当

代文学发生和发展的实际，但问题是，在这种认识和概括的背后隐含着的一种二元对立的思维模式，却是当代文学学科进行真正有机的历史整合的一个主要障碍。因为这种二元对立思维的存在，人们往往习惯于把当代文学在“文革”及其前17年的历史看做是五四新文学历史的一种断裂状态，而将新时期以后的文学看做是跨越这种断裂向五四新文学传统的历史回归。这样，当代文学这一棵在当代土壤中生长着的大树，仿佛它赖以生长的全部养分不是来自同一根系，而是在不同的高度需要由不同的根系供给，并且这些不同根系供给这棵大树不同高度上的养分，又存在着如此大的差异：在某一高度上，某一根系供给它的养分使它枝繁叶茂、生机勃勃，而在另一高度上，另一根系供给它的养分，却让它日渐枯槁、失去生机。丹纳在他的《艺术哲学》中反复论证的对一个时代的文学起着决定性作用的统一的“精神气候”，就这样被这种二元对立的思维人为地分裂为冷暖分明的寒带和亚热带，而且还隔着遥远的历史时空，由它们来对同一棵树不同年龄的长势施加影响。无论用比喻的方式描述这种现象有多么蹩脚，我想，将一个统一的当代文学进程，分割为这样绝然不同又互相对立的两种形态，无论如何是不利于当代文学学科建设的。因为如果一个学科作为一种系统化和条理化的知识形态，缺少构成这种系统化和条理化的知识的内在的逻辑整一性，它也就不可能作为一个整一的学科形态独立存在。正因为如此，这种分裂状态同样也不利于为着这一学科建设的目的而致力于对当代文学规律性的发现和寻找。

毫无疑问，在当代文学研究领域存在的这种二元对立思维，虽然不排斥某种根深蒂固的心理习惯和定势的影响，但究其实，最主要的也是直接的原因，还在于当代文学的发生和发展本身，确实经历了两个完全不同的历史时代。在这样的两个时代中，由于前一个时代实际存在的政治对文学无所不在的渗透和影响，以及这种渗透和影响发展到极端状态之后所造成的悲剧性结果，于是便有后一个时代的文学对之所进行的否定和反拨。这二者之间虽然也存在着一种逻辑关系，但并不意味着否定了“政治的文学”，就一定会以“人的文学”作为它必然的逻辑归宿。事实上，即使是就最严格意

义上的新时期文学，即从70年代末到80年代中前期的文学而论，从学术界普遍认定的“伤痕文学”、“反思文学”到“改革文学”来看，依然是带有很强的政治性的文学：“伤痕文学”是对文革和长期以来的极左路线所造成的灵肉“伤痕”的揭露和控诉；“反思文学”是对不同时期的政治失误所作的历史反思；“改革文学”则是指向建设一个现代化强国的政治目标。凡此种种，我并不排斥在这些波澜迭起的新时期的一些主要文学潮流，以及受其影响或成其亚流的一些创作潮流中，确实存在着大量的可以称之为“人的文学”的因素：诸如呼唤人的回归，对人情人性的描写，以及对人的价值的探讨和追寻等。而且，正是这些“人的文学”的因素，从根本上改善了新时期文学的政治色彩，凸现了文学的“人学”特征，强化了文学的本体意识，使之有别于前此时期的文学而具有一种全新的质素。从这个意义上说，对新时期文学中这种“人的文学”的因素，在拨乱反正、解放思想，和在人的觉醒、文的自觉方面所起的作用，无论怎么估价，也不为过分。

但是，即便如此，我仍然要强调指出，新时期文学中这种“人的文学”的因素，与五四文学革命时期所提倡的、尔后则作为五四新文学的传统的标志的“人的文学”，依然有着极为重要的区别。这种区别就在于，五四文学革命所提倡的“人的文学”的前提是反对封建的“非人的”和“吃人的”礼教与制度，而新时期文学中的“人的文学”的因素，则主要是针对“文革”中极左的政治学和阶级论的实践对人的轻视和伤害。虽然“文革”中极“左”的政治学和阶级论的实践也包含有某些封建的残余，而且二者在戕害人性的表现形式上又有诸多相似之处，但五四文学革命提倡的“人的文学”是以一个新的阶级（主要是西方资产阶级）的思想，一个新的制度（主要是西方资本主义制度）的观念，一个新的时代（主要是民主革命的时代）的意识，对两千多年来占据统治地位的阶级和思想，以及他们赖以存活的社会制度的根基，进行革命性的反抗和攻击，而新时期文学中的“人的文学”的因素，则基本上是在同一社会体制和意识形态的规范内，对有关“人学”（主要是政治学意义上的）理论和实践中的某些悲剧性的历史所作

的矫正和修补。正因为如此，五四文学革命时期的文学创作中所表现的人的悲剧，往往是绝望的悲剧，新时期文学中写到的人的悲剧却充满了转机和希望，或在艺术上大多是选择转机的关头来描写这种悲剧。我们曾经误认为这种处理悲剧的方式是对现实的一种掩盖和粉饰，事实上，如果套用一句我们说惯了的老话来说，这种悲剧处理的方式在一定程度上倒是反映了那个特定的历史时代的某种“本质的真实”。凡此种种，因为存在着上述区别，所以，五四文学革命提倡的“人的文学”在理论渊源、思想内涵和艺术表现等方面，与新时期文学中“人的文学”的因素，都有诸多不同。长期以来，我们因为因袭了一套从西方传来的现成的人道主义话语，加上“文革”造成的某种历史情感的作用和新时期文学批评中某些夸张性修辞的影响，在这个问题上，确实出现了许多善意的误读，存在着一些急待厘清的学术课题。

对五四文学革命提倡的“人的文学”，与新时期文学中“人的文学”的因素加以区分，不是要割断新时期文学与五四新文学的精神联系，而是要以此为例，澄清当代文学研究中的一种绝对主义的思想理路。这种绝对主义的思想理路，不是从活生生的文学事实出发，不是从分析一个时代的文学的各种复杂关系，包括这个时代的文学与该时代的社会生活和社会意识之间的复杂关系出发，去发现和寻找文学发展的内在逻辑，而是满足于用一些抽象的普遍的理论原则，或历史上某个理想的文学时代的某种文学理想，去嵌套切割活生生的文学现实，把活生生的文学现实变成某种抽象的普遍的理论原则驱使的忠实奴仆，或某个理想的文学时代的文学理想的转世灵童。在当代文学研究领域，这种绝对主义的思想理路的主要表现，在一个相当长的时间内是屈从于一种政治时尚，即按照某种主导的政治理念来阐释和评价当代文学，描述当代文学发生发展的历史进程，把当代文学在不同阶段上的思想和创作的实绩，都看做是这期间的革命或政治的某种本质在文学领域的一种具体显现。这种从意识形态官员或文艺界的领导人在历次文代会和有关会议上对一个时期的文化工作所作的总结报告（包括类似的文章和文件）演变而来的思维框架，长期以来，成了当代文学研究尤其是在对

"文革"及其前17年的文学进行历时性研究的一种基本的理论模式。不能说这种理论模式就没有反映当代文学发生和发展的历史实际，而是说它的出发点和阐释与评价的标准是政治的，而不是文学自身的，是为了通过对文学的政治性的阐释和评价，描述一种从属于政治或为政治服务的文学图景，而不是为了寻找和发现文学自身的发生发展的规律性。这样，当政治发生了重大变化尤其是在像"文革"结束后的新时期这样的历史性的逆转的时候，当代文学研究者和文学史家就不得不忙于按照新的政治标准去改换对作家、作品、文学思潮和文学现象既有的研究结论，却忽略了这种从当时的政治理念出发的思维框架和理论模式，与按照新的政治标准改换的研究结论之间，事实上存在着诸多逻辑上的矛盾和悖论。这种矛盾和悖论普遍存在于现行的一些当代文学史论著之中，直接影响了当代文学的历史整合，是当代文学学科建设急待修补的一个重大的逻辑裂缝。

为着改变这种屈从某种政治时尚的学术偏向，90年代以来，又有一些学者开始从近代以来知识分子的心路历程，或中国社会的现代化进程和现代性追求的角度来描述和阐释当代文学，把包括当代文学在内的从19世纪末到整个20世纪的中国文学，都看做是近代以来中国知识分子展现其精神人格的历史舞台，或反映中国社会现代化进程和现代性追求的一种叙事方式。这种研究角度，虽然"在我们已经熟悉的视野之外，逐渐开辟出一片相当宽广的新视野"[4]，无疑也为当代文学研究带来了一种全新的意义。但同样也因其不是从当代文学自身出发，不是严格意义上的文学研究和文学批评，因而又难免要把当代文学当做是知识分子的思想史和现代观念的形成史来看待，文学史又难免要成为另一种形式的思想史或观念史的附庸和注脚。这同样也是一种绝对主义的思想理路的表现。在这些种种形式的绝对主义的思想理路的支配下，我们看到的是各种或政治或文化的抽象的思想观念，在当代文学的野地上自由驰骋，以它们各自的运行轨迹，把整体的有机的当代文学进程切割成各种思想观念的畛域，却很难让人看清当代文学自身是如何通过各种内在的关联展现其发生和发展的规律性。而一个文学史学科

（包括从史的角度对一个时期的文学进行的研究）如果不能以其具有内在关联的“文学性”，显现其自身发生和发展的规律，则这一学科也就在学理上失去了它赖以存在的基础和依据。

三

“文学是一种与时代同时出现的秩序”[5]，对一个时代的文学进行历史阐释，诚然离不开这个时代的各种复杂关系，包括这个时代的各种社会意识，和直接造就这个时代的文学秩序的知识分子的心路历程。但是，这样说，决不意味着这个时代的文学是按照某种特定的社会意识预设的思想观念去进行艺术创造的，恰恰相反，这个时代的所有社会意识，如同这个时代的文学一样，都是这个时代的历史活动和历史要求的产物。就以当代文学置身其中的 20 世纪的中国而论，今天被我们称之为 20 世纪中国历史的主导趋向的现代化进程和现代性追求，实际上是来源于近代中国自鸦片战争之后，为着改变积贫积弱的状况而萌生的一种振弱起衰、富国强民的历史活动和历史要求。当这种历史活动和历史要求被纳入主要由西方国家的工业革命推动的世界范围内的现代化进程之后，有关“现代化”和“现代性”的观念才应运而生。与此同时，20 世纪的中国作为一个“后发外生”型的现代化国家，它的现代化进程和现代性追求又离不开自己特殊的历史情境。这种特殊的历史情境就是，必须首先摆脱帝国主义的殖民控制，扫清封建主义的障碍，建立一个真正独立自主的现代民族国家，而后才有可能启动真正属于自己的现代化进程，开始真正属于自身的现代性追求。否则，中国的现代化就只能是西方国家的现代化进程的一种对外扩张的形式，中国的现代性追求同样也只能成为西方国家的某些现代性观念的一种普适性的证明。对当代文学的历史进行逻辑建构，首先必须把问题提到它置身其中的 20 世纪这个历史范畴之内，将它放置在这样的历史情境之中，不能离开这样的历史情境，按照某些政治学、社会学或文化学的观念去作抽象的逻辑演绎和理论证明。

人们常常习惯于将广义的包括 19 世纪末期在内的 20 世纪中国

文学，划分为近代、现代和当代三个不同的发展阶段，就上述意义而言，事实上，从1898年戊戌维新前后，到1998年临近新旧世纪之交，这百年间的中国文学，大体上可以以50年为界，分为两个大的历史时段。在这两个50年中，前50年间（即从1898年到1949年）的中国文学基本上是处在一个争取建立独立自主的现代民族国家的历史进程之中。在这个过程中，一切有助于争取建立独立自主的现代民族国家（包括作为其前提的抵御外侮、改良社会和改善人生）的各种社会意识，无论中外古今，无不为这期间的文学所吸纳，成为影响这期间的文学的一些重要的精神因素，这期间的文学因而就呈现出一种多元共生的状态。与此同时，又由于这期间的中国争取建立独立自主的现代民族国家，所选择的是一条无产阶级领导的以人民大众为主体的革命斗争的历史道路，受这种历史选择的影响，这期间的文学又逐渐形成了一种以“无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文学”为主导倾向的潮流。作为中国当代文学最直接的历史源头的40年代的解放区文学，则是这一文学主潮的历史发展的必然的逻辑结果。

正因为存在着这样的历史前提，所以，要把握近50年（即从1949年到1998年）中国文学的历史逻辑，首先就不能不注意到，与20世纪前50年的文学不同的是，近50年的文学所处的历史情境已经发生了一个本质的变化。这种本质的变化就在于，这期间的文学已不是处于一个争取建立独立自主的现代民族国家的历史进程之中，而是处在一个已经建成了一个独立自主的现代民族国家的历史情境之下。正因为如此，近50年中国文学在一个相当长的时间内就出现了一个在统一的文学体制和统一的文学观念与艺术规范支配之下的统一的文学世界。这种统一的文学世界的形成，一方面固然是一个统一的现代民族国家的国家精神在文学领域的具体表现，另一方面，同时也是近代以来整个中华民族和全体中国人民为之追求的统一的社会理想在文学中的一种精神归宿。长期以来，在当代文学研究界，对这种统一的文学世界，人们往往习惯于根据某些关于文学的个性、自由之类的抽象观念或普遍原则，对之妄加否定，却没有看到，这种在当代中国特定的历史情境中形成的统一的文学

世界，不但有其历史的必然性和合理性，而且，在实践中也并非像人们所指责的那样，对当代文学的发展只有阻碍的和束缚的作用，而无积极的促进的意义。无须一一列举当代文学史上的诸多实例来加以证明，我们只要看看，即使是在今天的人们看来是高度统一的文学年代（例如五六十年代），在那种统一的文学观念和艺术规范的支配下，当时代的作家所创作的某些文学作品（例如某些优秀的长篇小说）、所创造的某些文学类型（例如革命英雄传奇和政治抒情诗），在艺术上所作的某些追求和探索（例如典型化和人物形象塑造、民族化和向民间文学学习）等，都是此后的文学所无法重复甚至是难以企及的。而且，这种统一的文学观念和艺术规范的形成，在中国新文学史上，还有一个特殊重要的意义，就在于它把在中国新文学发轫之初就初露端倪、在30年代的左翼文学中奠定基础、在40年代的解放区文学中孕育雏形的，一种以革命的或政治的功利为文学的主要功能、以民族化和大众化为艺术的价值取向、以革命的（或社会主义的）现实主义（包括革命的浪漫主义）为基本的创作方法的一种文学潮流，最后铸造成一种趋于成熟、趋向定型的文学形态。这种文学形态的最后趋向成熟和定型，同样也是这种统一的文学观念和艺术规范作用于文学的历史、推动文学发展前进的一个有力的证明。一个时代有一个时代具体的历史情境，受这种历史情境的影响，一个时代的文学有一个时代的文学的独特的表现形态。中外文学史上，某些强调思想和艺术自由的文学时代，固然造就过文学的繁荣，某些强调思想和艺术接受统一规范的文学时代，同样也出现过文学繁荣的景象（例如某些古典主义的文学时代或古典文学的时代）。一部文学的历史，就是由不同时代的不同因素作用形成的不同的文学形态组成的一种文学的秩序，把这个由多种形态的文学构成的文学历史处理成某种绝对的文学理念的摹本，文学史也就失去了它的生机与活力、它的复杂多变的形式与丰富多样的色彩。

正是基于这样的理解，我认为，对近50年中国文学而言，问题似乎不在于文学观念和艺术规范统一与否，也似乎不在于影响和决定这种统一的文学观念和艺术规范的那个统一的文学世界，而在

于任何一种事物，只要我们把它推向极端，就有可能走向它的反面。这里用得着革命导师的一句名言，真理再向前迈出半步就成了谬误。当代文学在它的前27年所出现的诸多偏颇和失误，乃至一些历史悲剧，就在于它把这种来自历史深处的统一的文学理想和发展趋势，依照现实的政治和阶级斗争的需要，人为地把它推向了极致，使这种统一的文学理想逐渐演变成某种一统的文学律条。这种一统的文学律条不但在主流文学内部排斥不同的艺术观点（例如对胡风、秦兆阳、钱谷融和邵荃麟等人的文艺观点的批判）和不同的艺术表现方式（例如在诗歌创作中强调政治抒情和写实诗风而排斥其他形式的艺术表现，在小说创作中偏废某些“欧化”的表现形式和某种冲淡的艺术风格等），而且也拒绝接受来自外部的异质的文学影响（主要是西方现代派文学，前苏联文学的影响是同质的），结果就使得这个统一的文学世界自身既失去了多样化的色彩，在身外又断绝了多方面的艺术滋养，它在一个相当长的时间内就不能不陷入一种单调的和外源枯竭的境地。“文化大革命”又在一个封闭的环境中把这种单调的和外源枯竭的文学进一步发展成一种僵化的毫无生命活力的文学模式，从而把这种统一的文学世界在走向极端之后的诸多问题和弊端暴露无遗。从这个意义上说，当代文学的前27年，无疑是一个统一的文学世界逐渐形成而后又由于走向极端而趋于消解的过程。这个过程及其结果，在客观上又给“文化大革命”以后的新时期文学提供了一个反拨和重建的历史契机。近50年来的中国文学正是在这个意义上，在它的各个主要的发展阶段之间，显示了一种整体的内在的逻辑联系。这种逻辑联系同时也为我们从整体上把握和阐释这个时期的文学提供了一种历史的依据。

四

在当代文学研究界，人们也许并不一般地反对上述历史逻辑，但是，在具体的文学研究活动，尤其是在当代文学史或从史的角度对当代文学进行研究的过程中，由于人们的思想观念仍然受制于某

种绝对主义的思想理路，这种历史逻辑往往被有意无意地作了简化处理。我想从一个显而易见的事实出发，来说明这种简化处理的一种普遍存在的表现形式。

一般说来，当代文学学科建设有两个前后断裂、性质不同的发展阶段。从50年代初王瑶的《中国新文学史稿》对中华人民共和国成立后最初两年多的文学活动的描述，到50年代后期和60年代初期产生的几部当代文学史或准当代文学史著作的出版（包括内部试用），是为第一个阶段。这个阶段的当代文学史或从史的角度对当代文学进行的研究，基本上是对当代文学现实的一种直接的反映和摹写，表现为一种历史的实录形态。由于这期间的文学强烈的政治色彩和政治对文学的无所不在的影响（包括对文学研究和文学史撰写的影响），这种实录形态的当代文学史，也就不可能不按照一定的政治理念去描述当代文学发生发展的历史进程、阐释和评价这期间的文学思潮、创作现象与作家作品，因而，这种实录形态的当代文学史与这期间当代文学发生发展的现实进程，也就完全处于一种同质同构的状态。如前所述，这种受一定的政治理念支配的实录形态的当代文学史，虽然也真实地反映了那期间的文学的发展状况，但那只是一种从属于政治或为政治服务的文学的真实的历史，对于那些为当时的政治所排斥甚至视为异端的某些文学思潮、创作现象和作家作品来说，则因为被作为政治的对立面受到歪曲的阐释和评价，它们在这期间的文学格局中的真实的历史位置，也就不可能得到正确的认定，它们与这期间的文学的内在逻辑关系，也就不可能得到正确的阐述。这种甚至连自身也是从属于政治和为政治服务的当代文学史，虽然在当代文学学科建设的历史上，为本学科的发生和发展起到了奠基的作用，但却因此也造成了一种研究的定势和思维的惯性，以至现今的许多通行的当代文学史论著，仍然无法跳出这种文学史体例和逻辑框架的局限。

经过了“文化大革命”的断裂之后，进入新时期以来的当代文学研究（包括当代文学史和从史的角度对当代文学进行的研究），是为当代文学学科建设的第二个阶段。这一阶段的当代文学研究如同这一阶段的当代文学实践一样，首先是从政治上的拨乱反

正和理论上的正本清源开始的。这种拨乱反正和正本清源的工作，不但把被“四人帮”颠倒了的当代文学历史重新恢复到它的正常位置，而且在此基础上又进一步廓清了长期以来覆盖在当代文学历史上的许多政治的迷雾。当代文学研究者才得以面对长期以来被政治遮蔽的当代文学历史的真实面目。尤其是在我们总结了历史的经验教训之后，主动放弃了“文学从属于政治”的口号，进一步解放了当代文学研究者的思想，使当代文学研究如同当代文学实践一样，能够更好地处理与政治的关系，更多地从学理的层面上而不仅仅是从政治的层面上，对当代文学发生发展的历史进行真正意义上的科学研究和探讨。当代文学学科建设从进入第二个阶段以来所出现的繁荣兴盛的局面，正是这一思想解放的学术收获。

但是，也应当看到，这些局部问题的解决和外部条件的变化，并不能代替当代文学研究对当代文学的各种复杂关系进行整体的内在的逻辑建构。一个显而易见的事实是，我们虽然在“文化大革命”以后完成了对当代文学史上的许多文学史实的拨乱反正、正本清源，但对这些经过拨乱反正、正本清源的文学史实，却没有进行真正有机的历史整合或在此基础上构造出一个新的文学史的逻辑框架。它们在这一阶段的许多当代文学史论著中，仍然是在一个已经定型的旧的文学史框架中被表述，区别只在于具体的阐释和评价经历了一个由否定到肯定的变化。有些当代文学史论著虽然也作过一些变通的处理，但终究未能从根本上改变这种在同一个鏊子上翻烧饼的状况。在这样的当代文学史论著中，从横的关系上，我们很难看清一个时期的各种文学潮流之间，究竟是一种什么关系，它们对一个时期文学的传承和新变具有怎样的意义。从纵的关系上，我们同样也很难看清各种文学潮流在一个统一的文学世界从日渐形成到趋于消解，乃至最后的反拨和重建的过程中，究竟起过怎样的作用，又是以怎样的方式发生作用、完成当代文学整个辩证的历史行程的。前者是一种功能性的结构关系，后者是一种动力性的结构关系，二者经纬交织，也就是我们所要着力建构的当代文学史的新的逻辑框架。只有在一个新的逻辑框架中对已经发生改变的当代文学的各种关系进行新的真正有机的历史整合，当代文学研究才能结束

一个较长时间以来实际存在的某种貌合神离的割裂状态。

正是基于这样的理解，我认为有必要提出一种“二项互补”和“两极互动”的原则，作为对当代文学历史进行新的逻辑建构的基本原则。所谓“二项互补”，是指在当代文学内部运行的两种不同功能的文学潮流之间，应当建构起一种互补关系，作为当代文学传承新变的一种基本的功能结构。由于历史的和体制的原因，在当代文学内部，事实上存在着两种不同功能的文学潮流，一种居于主导地位，引导一个时期文学发展的方向，规定一个时期文学活动的本质，表现为一系列的思想原则、方针政策和艺术规范，以及作为其具体体现的各种理论与创作的文本，是主流的意识形态的一个重要组成部分。另一种则居于非主导的地位，而且往往是作为前者的对立面或异端的因素而存在的，是前者确立其主导地位的参照物和“他者”。在这两种文学潮流之间，长期以来，存在着一种功能上的紧张关系。这种紧张关系，在当代文学的前 27 年表现为一系列以政治的名义进行的批判和斗争，乃至演变成“文化大革命”那样连主流文学也难逃劫运的全面批判和彻底否定。在“文化大革命”结束后的新时期，虽然由于改革开放和文学的现代化、多元化进程的加剧，主导的和非主导的文学潮流在政治上的紧张关系已日渐消失，二者在文学格局中的位置也发生了很大的变化，但是，从 70 年代末到 80 年代以来，二者之间所爆发的艺术上的传统与现代、革新与守旧的矛盾与冲突，却没有完全停止，有时甚至还出现了一种白热化状态。只不过原来处于主导地位的文学潮流，这时候往往被作为艺术革新和文学的现代化的参照物看待，反过来成了处于非主导地位的文学潮流要求艺术革新和文学的现代化的“他者”。因为存在着这种紧张关系，所以长期以来，研究者的目光就自然而然地被吸引到对二者的关系作是非正误的判断方面，却忽略了在这种紧张关系背后隐含的一个基本事实，即在二者之间存在着一种功能上的互补结构。以当代文学的前 27 年而论，所有作为资产阶级、小资产阶级和修正主义对象批判的各种文学思潮、创作现象和作家作品，虽然自身也有这样或那样的问题，但从根本上说，却是与主流文学处在同一思想和艺术规范之内，是在同一规范

之内从理论上对文学的性质和功能的不同理解（例如胡风、秦兆阳等对社会主义现实主义理论的不同理解、钱谷融、巴人等对文学的特性的不同理解等），和基于这种理解在创作中对具体的艺术实践方式的不同追求（例如50年代中期的“干预生活”、60年代初期的“写中间人物”的创作主张等）。这些不同的理解和追求，不但不是在思想和艺术上与主流文学相敌对的因素，相反，还有助于克服主流文学的理论局限，扩大主流文学的实践范围，反拨和纠正主流文学在理论和实践中的诸多偏颇和缺陷。而且，这种反拨和纠偏的作用，与主流文学内部在这期间所进行的一系列反对公式化、概念化的斗争，和对创作的个性化与多样化的不断提倡等，虽然具体的表现形式不同，实际的收效也不完全一样，但在基本的目的趋向上却是完全一致的。这种一致性从另一个方面同时也证明了二者之间在功能上的互补关系确实是一个客观存在的事实。

同样如此，在“文化大革命”结束后的新时期，处于非主导地位的文学潮流（例如70年代末80年代初的“新诗潮”和在同时或稍后兴起的小说与话剧领域的现代主义艺术实验等）虽然常常把原有意义上的主流文学看做是实现艺术革新和文学的现代化的阻力与障碍，常常在诸如“革新”和“反传统”之类的旗号下，对主流的文学攻击有加，造成了一种功能上的极度紧张。但是，众所周知，如果没有主流文学在文化大革命结束后的70年代末和80年代初从理论上进行的拨乱反正与正本清源、在创作中的冲击禁区和大胆突破，又何来追求艺术革新和文学的现代化的局面可言。从这个意义上说，主流文学是为这期间的艺术革新和文学的现代化追求扫清了障碍，开辟了先路。而且，这期间以极端的方式出现的那些艺术革新和文学的现代化追求，又往往是萌芽于主流文学在回归传统的过程中开始的艺术反思和革故鼎新的要求（例如“朦胧诗”一词的由来和因此而引起的讨论源于中国新诗尤其是40年代“九叶派”所代表的某种现代主义传统的回归和新变；现代派小说的艺术实验源于王蒙等作家对当代小说尤其是50年代中期“干预生活”的创作潮流所代表的某种现实主义传统的回归和新变等）。正因为存在着上述关系，所以在“文化大革命”以后的新时期文学

中，原有意义上的主流文学和非主流文学的界限已显得十分模糊（80年代中期有人说新时期文学是“无主潮”的文学就是一证），在大多数情况下则呈现出一种交叉和融合的状态（例如在“新潮诗”中现实主义、浪漫主义和现代主义的诗风交叉出现，在“寻根”和“新写实”小说中，现实主义与现代主义相互融合，90年代文学则有“主旋律”和“多样化”同时并存等）。这种在新时期以来普遍存在的界限模糊和交叉融合的状态，正是这期间两种不同的文学潮流之间发生功能互补的结果。

所谓“两极互动”，是指在上述两种不同功能的文学潮流之间，应当建构起一种互动关系，作为当代文学发生发展的一个基本的动力结构。以上，我们从横的方向上，分析了我们习惯认定的两种对立的文学潮流在不同时期的当代文学中事实上存在的互补关系，当我们转换一个角度，从纵的方向上，把这种关系放在当代文学发生发展的过程中去考察，我们不难发现，正是这样两种不同功能的文学潮流，分别处在一个统一的文学世界的两极，通过不同形式的交互作用，在推动整个当代文学发展的历史进程。就它的前27年而言，处于主导地位的文学潮流，不仅引导着文学发展的方向，规定着文学活动的本质，从总体上完成了一个统一的文学世界的建构，同时也由于自身的历史局限（包括因此而造成的“文革”期间那样的极端模式），隐含了日后走向消解的必然趋势和反拨重建的历史契机。而这期间处于非主导地位甚至被视为异端的文学潮流，则在不停顿地抵制这个统一的文学世界的某些极端控制和企图突破某些极端规范的同时，也积聚了最终挣脱这种极端控制消解这种极端规范的力量，显示了一种合理性的萌芽和发展趋势。当历史的情境发生转变之后，在新时期文学的最初阶段，这种被压抑的合理性的萌芽和趋势不但很快便变成了新时期文学的现实，而且也成了从当代文学内部生发的最初驱动力量（例如“文革”后在揭批“四人帮”的过程中对五六十年代被批判的所谓“黑八论”的肯定；50年代中期被压抑的“干预生活”的创作在新时期的“伤痕文学”中变成了现实，其他在当时受到压抑的理论和创作在新时期也都得到了现实的肯定或变成了新的现实。新时期文学正是从肯

定这些理论和创作回复正常轨道、开始革新变化的)。从这个意义上说，虽然整个当代文学从前27年到新时期以来的转换，离不开外部环境尤其是社会政治的变化，但从当代文学自身发展演进的逻辑来说，则不能不说是上述处于两极位置的文学力量交互作用的结果。此后，当新时期之初处于非主导位置的文学潮流在艺术革新和追求文学的现代化的过程中，出现了新的极端化的倾向的时候，原来意义上处于主流位置的文学潮流又以其所坚持的思想和艺术原则，将其反拨到正常的发展轨道，或在扬弃其极端倾向后，与其中的合理因素达成和解，继续将前此阶段的艺术革新和文学的现代化进程推向前进。从80年代中期以后乃至90年代的文学发展，正是在这两极力量的交互作用之下，通过不断的自我调整，保持着一种良好的发展势头的。

1998年10月~1999年1月写于珞珈山面碧居

注释

[1][5]韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版，第31页。

[2]参见王瑶的《中国新文学史稿》（下册，新文艺出版社1953年版）中的有关章节。

[3]黄子平，陈平原，钱理群：《论“二十世纪中国文学”》，《文学评论》1985年第5期。

[4]王晓明主编：《二十世纪中国文学史论》序，东方出版中心1997年版。

（原载于《文学评论》1999年第3期，人大复印资料《文艺理论》1999年第8期全文转载）

论“十七年文学”的历史叙述

——兼论“十七年文学”研究的方法论问题

於可训

作为历史文本的“十七年文学”

在当代文学研究领域，不管人们是否承认当代文学能否成“史”，“十七年文学”都已经成了一个约定俗成的文学分期和断代的概念。这个特定时期的文学历史，在20世纪70年代末80年代初恢复当代文学研究的同时也是当代文学学科的草创阶段，捍卫这一时期的文学的合法性和应有的历史地位，曾经是政治和文学上的拨乱反正的一个重要内容。1979年中共中央撤销了1966年林彪委托江青召开的部队文艺工作座谈会纪要，认为“《纪要》提出的‘文艺黑线专政’论，全面否定了中华人民共和国成立以来我党领导的文艺事业”。[1]邓小平在四次文代会的祝词中进一步肯定了这一拨乱反正的举措，认为“‘文化大革命’前的十七年，我们的文艺路线基本上是正确的，文艺工作的成绩是显著的。所谓‘黑线专政’，完全是林彪、‘四人帮’的诬蔑”。[2]周扬在四次文代会的报告中也说：“全国解放后十七年文艺创作的成果是相当可观的。……文艺战线上的这些光辉成绩，决不是林彪、‘四人帮’所能一笔抹杀的。”[3]对“十七年文学”的政治合法性的认定，表明“十七年文学”从一开始就与对一个时期的革命和建设尤其是文化和意识形态活动的历史评价密不可分。正是对“十七年文学”的

这种历史评价，把“被颠倒了的历史重新颠倒过来”，才使得“十七年文学”获得了一种新的本质规定，从而为“十七年文学”研究确立了一个重要的政治前提。此后，“十七年文学”就开始以一个相对独立的文学史单元进入当代文学研究的历史视野，成为这期间开始编写的几种重要的当代文学史论著的一个不可或缺的重要历史时段，作为一种历史文本的“十七年文学”，也因此而在20世纪80年代初期开始奠定了它的“史”的雏形。

如上所述，“十七年文学”的历史文本的这种构造和生成方式，同时也意味着在这一文本内部，从一开始就暗含着对“十七年文学”两种对立的判断和评价。事实上，在这一文本生成之前，“十七年文学”和与之相近或相类的概念，就已经出场，只不过这些概念所指涉的这一段文学的历史，是以一个整体的被否定的对象出现在人们面前。最早使用接近“十七年文学”的整体性概念，对这一段文学的历史作出政治裁决的，是毛泽东1964年6月27日对文艺问题所发的一个“批示”，“批示”说：“这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。”[4]这个“批示”连同1963年12月12日毛泽东对文艺问题所作的另一个“批示”，[5]就成了20世纪60年代中期前后，林彪、江青用以对“十七年文学”进行全面清算的一个基本的政治判断和理论依据。此后，在发动“文化大革命”的一些重要政治文本中，随着自然年度的增长，“十七年文学”的概念由上述毛泽东的“十五年来”，先后被表述为“十六年来”、“十几年来”或“建国以来”，到1967年4月12日江青在军委扩大会议上发表《为人民立新功》的讲话，就开始使用“十七年来”这一确定的时间概念来指称这一时期的文学，她认为“十七年来”在文艺方面，“大量的是名、洋、古的东西，或者是被歪曲了的工农兵形象。”[6]此后，“十七年来”就成了“文化大革命”期间各种讲话、社论、文件和大批判文章等政治文本用来否定和批判这一时期的文学的一个流行的时间代词。凡此种种，今天的研究者或许要认为，

这些有关"十七年文学"的时间称谓，不过是一个概念问题，是一个随着自然年度的延伸而变化着的时间概念，与这一时期的文学评价并无直接关系。但事实上这些时间概念从它第一次出现在毛泽东关于文艺问题的"批示"中起，就是指向一个整体的文学时段，即中华人民共和国成立以后的文学，是对这一时期的文学进行政治裁决的一个特殊的时间界定。姚文元在批判周扬的文章中，就特别指出了周扬在传达毛泽东 1964 年关于文艺问题的上述"批示"时，"把毛泽东同志指出的'十五年来'这个长时间的期限删掉了"，以"掩盖""反党反社会主义黑线的罪恶"。[7]这表明，这一时间概念的运用，从一开始就旨在确认"十七年文学"的一种政治本质，即"长时间"以来，存在着一条"反党反社会主义的黑线"，以便以此为依据从根本上全面、彻底地颠覆整个"十七年文学"。至于自然年度（尤其是接近"文革"的前几年）的增长和变化，在这一时间概念中不过是一些表面现象和无关紧要的数字，并无实质性的意义。

一个饶有兴味的问题是，就在 20 世纪 60 年代初期为发动"文化大革命"而对"十七年文学"的历史从根本上进行彻底颠覆的时候，1960 年召开的"文革"前的最后一次文代会（第三次文代会），却在经过了近十年来的当代文学评论和当代文学研究对这期间的文学所作的意义的"累积"和价值的"累积"，尤其是这期间文艺界召开的一些重要会议，如 1953 年召开的第二次文代会、1956 年召开的中国作协第二次理事会会议（扩大）的一些主体报告[8]对这期间的文学所作的层累递进的总结和评价（当然也有扬弃和淘汰）之后，基本上完成了对这期间的文学的一种历史建构。这种历史建构的表现，是在这次文代会的一些主体报告[9]的文本中，在上述几次重要会议的基础上，对这期间文学的性质、特点、发展、成就，以及与之有关的一些重要理论问题，都进行了比较系统全面的论述，同时也提出了最能体现这期间的文学的性质、特点、发展、成就的最有代表性的作家、作品的名录。这次文代会的一些主体报告因而也就理所当然地成了对这期间的文学历史的一个最初的也是最具权威性的原旨的历史叙述。前述 20 世纪 80 年代初

出版的几部当代文学史论著，虽然不可避免地要受到这期间刚刚结束的第四次文代会的主体报告[10]的影响，但从“绪论”部分对当代文学的性质、特点、发展、成就及相关理论问题的论述，到具体章节所论述的作家、作品，及对这些作家、作品的阐释和评价看，凡涉及“十七年文学”部分的，却大多不难从上述第三次文代会的一些主体报告的文本中找到最初的历史叙述的原始依据。即使是第四次文代会的主体报告在论及“十七年文学”时，根据变化了的历史（尤其是政治）情况，对第三次文代会的一些主体报告的论断作了某些修正和调整，也未从根本上改变后者对“十七年文学”的一些基本判断和评价。这说明第三次文代会的一些主体报告的文本事实上已经建构了有关“十七年文学”的历史雏形。虽然这次文代会的一些主体报告所评述的只能是中华人民共和国成立以后十一年来的文学历史，尚不足以构成“十七年文学”的完整的时间段落，但从这次文代会到“文化大革命”爆发的几年间，除了1962年文艺政策的调整所带来的文学理论和文学创作的昙花一现式的短暂回升外，这些新的文学年度的加入并未从根本上改变“十七年文学”的历史格局和总体评价，相反却加深了“十七年文学”的内部危机，直至引发一个灾难性的后果。“文化大革命”所颠覆的正是在这期间所构造的这一部并非足数的“十七年文学”的历史。

话语权力角逐的历史叙述

在同一文学体制内部，在同一文学规范下以“累积”的方式建构起来的文学“史”，最后却在这一体制和规范内部遭到了总体的颠覆，这种自我“颠倒”历史的现象，说明在“十七年文学”的历史建构过程中，存在着一种激进的文学理想与原旨的文学理想之间的矛盾和冲突。与某些时期文学发展的自然进程不同，“十七年文学”的发展从一开始就是按照一种理想的模式进行的。这种理想模式的形成不是在“十七年”，而是在20世纪40年代的抗日战争时期。其直接的文化背景和文学背景，是这期间毛泽东通过他

的《新民主主义论》等一系列论著所确立的文化思想，和这一文化思想在《在延安文艺座谈会上的讲话》等文艺论著中的具体体现，及其在抗日民主根据地（解放区）的文化建设和文学建设中的初步实践。正是这些理论思想在新民主主义的文化建设和文学建设实践中所获得的巨大成功，铸造了“新的人民的文艺”的理想，使新中国文艺的开创者和领导者们确信，“五四”以来，以鲁迅为代表的“进步的、革命的”文艺“先驱者们的理想开始实现了”，一个“新的人民的文艺”时代开始了。解放区文艺是这种“真正新的人民的文艺”的榜样，新中国文艺无疑将要在一个新的历史时代和新的革命阶段上，延续和发展这一文学方向和文学理想。正如周扬在第一次文代会的主体报告中所说：“毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺的方向，解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向，并以自己的全部经验证明这个方向的完全正确，深信除此之外再没有第二个方向了，如果有，那就是错误的方向。”[11]由中华人民共和国成立前夕召开的第一次文代会确立的新中国文艺的这一唯一正确的发展方向，和这一方向在解放区的文学实践中已经形成的一种理想的发展模式，此后就不但成了“十七年文学”实践的范本，而且也借助一种文学体制的力量，左右了这期间对文学的历史叙述，成了“十七年文学”的一种原旨的历史叙述的主要范式。上述在“十七年”期间文艺界召开的几次重要会议，分阶段层累递进地对“十七年文学”所作的历史总结，就是这种叙述范式的具体体现。这种叙述范式遵循文学的变化与政治（革命）的变化同质、文学的发展与社会的发展同构的原则，力求通过历史的叙述，展现上述文学方向和文学理想由新民主主义革命阶段向社会主义革命阶段的转变及其在社会主义革命阶段最新发展的历史进程。仅以周扬在上述几次重要会议上的主体报告对“十七年文学”在不同阶段上的发展所作的一些基本判断为例，“十七年文学”的这一历史进程，在人们面前，就展现了如下的一个清晰的历史逻辑：这一历史逻辑是以 1949 年周扬在第一次文代会的报告中宣布的一个“伟大的开始”为起点的。到 1953 年进入社会主义的过渡时期，周扬在第二次文代会的报告中

说，“新的人民的文学艺术已基本上代替了旧的、腐朽的、落后的封建阶级和资产阶级的文学艺术”。1956年当农业、手工业和资本主义工商业的社会主义改造基本完成之后，周扬在中国作协第二次理事会会议（扩大）的报告中指出，文学创作的“整个内容”也“在各种不同的程度上反映了我国从民主主义革命到社会主义革命的伟大过程。作品弥漫了新的、浓郁的社会主义的气息”。最后，在1960年“我国人民连续地取得了民主革命和社会主义革命的伟大胜利”，进入社会主义革命和建设的高潮阶段，周扬在第三次文代会的报告中则满怀信心地宣告：“我们的文学艺术工作，取得了极其重大的成就，也取得了极其丰富的经验。我们在党中央和毛泽东同志的领导下找到了发展社会主义文学艺术的正确道路。”[12]尽管在当代文学研究界，长期以来，人们对这种叙述范式的某些极端政治化的描述和判断啧有烦言，但却不能不承认，这种依照革命理想的实现与文学理想的实现之间的同质同构关系建构起来的对“十七年文学”的历史叙述，却具有一种不可否认的合理性和无法替代的逻辑力量。这种叙述范式也因此而获得了一种特殊的话语权力，成了这期间对“十七年文学”进行历史建构的唯一合法也是唯一有效的叙述方式。

但是，与此同时，也应当看到，就在“十七年”文艺界召开的几次重要会议的主体报告按照上述叙述范式层累递进地构造“十七年文学”历史的时候，“十七年文学”却在理论和实践中不断地受到一种更为激进的文学理想的质疑和挑战。这种激进的文学理想的主要表现，便是对文学的意识形态纯洁性的日益强化的规范和要求。早在1951年围绕电影《武训传》问题进行的讨论中，毛泽东就意味深长地从上层建筑（意识形态）与经济基础的关系这一马克思主义的基本原理出发，提出了一系列发人深思的问题，这些问题集中到一点，就是当革命以阶级斗争的形式推翻了反动统治阶级、取得了胜利以后，旧的经济基础和上层建筑已经发生了根本的变化，文学艺术作品却去歌颂一个“根本不去触动封建经济基础及其上层建筑的一根毫毛，反而狂热地宣传封建文化”的武训，“甚至打出‘为人民服务’的革命旗号”、“用革命的农民斗争的失

败作为反衬来歌颂"，说明，"我国文化界的思想混乱达到了何等程度"。他还特别指出了"资产阶级的反动思想侵入了战斗的共产党"这一严峻的"事实"，质问"一些共产党员自称已经学得的马克思主义，究竟跑到什么地方去了呢?"[13] 12年后，毛泽东在前述1963年对文学艺术的一个批示中又说"社会经济基础已经改变了，为这个经济基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题"。"许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。"[14]在中华人民共和国成立初期和"文革"前夕毛泽东对一些具体的文艺问题的这些惊人地相似的思想，决不是一个偶然的巧合，而是一个历史的必然。从电影《武训传》的讨论到20世纪60年代初期对资产阶级、修正主义文艺的批判，这期间在文艺界发生的一系列重大的文艺思想斗争（集中体现于"五大战役"[15]），如同这期间整个社会政治领域的阶级斗争一样，都是围绕上层建筑和文学中的意识形态问题进行的。通过这些思想斗争（包括与之相关的对一些文学创作问题和作家、作品的批评与批判），一种激进的关于"社会主义文化"和"社会主义文艺"的理想力求与封建主义、尤其是资产阶级和修正主义的文化和文艺划清界限，以便最终完成"社会主义的文化大革命"，建设"社会主义的革命新文艺"。结果是，中华人民共和国成立以后的社会主义文学实践的一些理论原则，如"写真实"、"现实主义的广阔道路"、"现实主义深化"等，都受到了全面的质疑，遵循这些理论原则所进行的文学创作，也遭到了不同程度的否定，乃至最终把这些理论原则和创作实践都归结为"反党反社会主义的黑线"的具体表现，以此为依据，从根本上颠覆了上述按照一种历史（革命）发展的渐进过程同步建构的"十七年文学"的历史。

对这种激进的文学理想的清算，虽然伴随着20世纪70年代末80年代初结束"文化大革命"以后政治上的拨乱反正，在当代文学研究领域也恢复了前述"十七年文学"历史的"本来面目"，但结果却不仅仅是把一部"颠倒了的历史重新颠倒过来"，而是同时也把"十七年文学"的历史叙述引进了一个新的话语系统。这一

新的带有启蒙性质的话语系统的远缘（思想理论资源）是“五四”新文化运动和文学革命从西方引进的启蒙主义的各种思想观念，它的近因则是在经历过“文革”的“非人”时代之后，在文学和社会文化思想的各个方面对人的形象和人的价值的恢复与重建，包括恢复与重建在“五四”启蒙精神的主导下形成的文学的“人学”传统。这一新的话语系统见之于当代文学的历史叙述，虽然最早是当代文学评论和各种文学论著对新时期文学最初几年的发展和新时期文学第一个十年所作的历史总结，在此基础上也建构了新时期文学最初的历史叙述。虽然这些历史叙述并不直接关涉“十七年文学”，但正如有的学者所说，却是以“十七年文学”为“他者”建构起来的历史叙述，[16]因而也必然要影响到对“十七年文学”的历史评价。事实上，在这期间出版的一些当代文学史论著，对“十七年文学”中的一些“批判”对象的重新评价、恢复其“应有”的文学史地位，就是这一话语系统对“十七年文学”的历史叙述所作的选择与调整的结果。这种选择与调整从表面上看，似乎是这期间落实文艺政策，平反冤、假、错案，为被批判的作家、作品正名的政治举措，但对这些“落实政策”、“平反”、“正名”后的作家、作品、理论、创作的阐释与评价，却被人们以上述各种启蒙思想的名义、尤其是作为“五四”文学启蒙包括“文革”后新的文学启蒙思潮的核心理念——“人”的名义，从中分解出了许多与“十七年文学”异质的因素，作为人们在这期间修复“文革”的历史断裂，与“重建”的“五四”文学传统接轨，向这一传统“回归”的一个重要的中间环节，因而这种阐释和评价，已经在前述按照原旨的文学理想建构起来的“十七年文学”历史内部，构造了一种“异质”的历史叙述。这种“异质”的历史叙述，几乎包含了这期间的文学中一切主张创作自由（如胡风的某些理论观点等）、暴露社会问题（如“干预生活”的主张和创作等）、富于独立思考（如关于现实主义和“中间人物”问题的思考等），和表现人情、人性以及具有某种个性主义和人道主义色彩的理论与创作。由于它与“十七年文学”的主体存在的“异质性”，不可避免地要影响到“十七年文学”的历史叙述的整体的结构和功能的调

整，这种“异质”的历史叙述因而事实上也已经开始了对于“十七年文学”的一种新的历史建构。

如果说这一新的话语系统在20世纪70年代末80年代初恢复和重建“十七年文学”的历史叙述的过程中，还只是借助这期间拨乱反正的政治话语的合法权力，从“十七年文学”固有的历史叙述内部分解出一些“异质”因素，从而调整了“十七年文学”的历史叙述，使“十七年文学”的历史叙述由一种绝对的一元立场转向一种相对的二元对应或二元对立的立场，因而赋予了这种历史叙述一种内在张力，尚未构成对“十七年文学”固有的历史叙述的一种新的颠覆行为的话，那么，在经过了20世纪80年代初期对“异化”和人道主义问题的讨论，尤其是此后对西方现代人本主义思潮的大量引进，这种新的话语系统已经逐步取代了20世纪70年代末80年代初期的政治话语，成了这期间影响文学批评和文学研究的一种普遍的价值判断之后，20世纪80年代后期的“重写文学史”，就开始以这种价值判断为标准，对“十七年文学”一些有代表性的作家作品进行系统的价值重估。就这次被“重写”的一些“十七年”作家如柳青、赵树理、郭小川，和在“十七年”的“跨代”作家如丁玲、何其芳等的理论与创作看，“重写”的意指不外乎以下两个方面：一是在这些作家的创作中体现出来的文学的政治性的强化，二是从这些作家自身体现出来的创作的主体性的弱化，以及因此而造成的诸多艺术上的结果等。众所周知，这些涉及文学的政治性功用和作家的工具性人格问题，都是影响和制约“十七年文学”发展的根本症结之所在，对这些问题的挑战和质疑，而且是通过最能体现“十七年文学”方向和文学理想的“赵树理方向”、“柳青道路”、郭小川式的“战士诗人”，以及在20世纪40年代皈依这一文学方向和文学理想的丁玲与何其芳的转向等典型个案的“批判性”分析完成的,[17]无疑意味着这次“重写文学史”的行动已经在从根本上动摇着“十七年文学”的价值根基。这是继20世纪70年代末80年代初放弃“文艺为政治服务”的口号和对“工具论”（即“文艺是阶级斗争的工具”）的否定，及这期间对“异化”、人道主义和文学的主体性问题的讨论之后，又一

次对“十七年文学”的一次集中的价值拆解。或者说，是以上述对“十七年文学”有意无意地进行的价值拆解的过程中所取得的思想理论成果，用于对“十七年文学”的历史“重写”所得的一个颠覆性的结果。当这种对个别作家的文学历史进行“重写”的努力最终被抽象为一种普遍的历史叙述方式，熔铸成诸如“一体/多元”、“国家/民间”之类的整体的历史叙述的模式或框架[18]之后，这种对“十七年文学”的“散点透视”式的“重写”也就具有了一种历史整合的可能与条件，一种新的对于“十七年文学”的整体的历史叙述也才有可能真正成为现实。1999年洪子诚的《中国当代文学史》和陈思和主编的《中国当代文学史教程》的出版，[19]就是这种对整个“当代文学”、同时也是对“十七年文学”进行新的整体的历史叙述的一个重要标志。

重返“十七年文学”的历史语境

在20世纪80年代的短短十年间，“十七年文学”的历史叙述经历了各种不同话语权力的角逐，从借助政治话语的权力，重建被一种激进的文学理想颠覆的“十七年文学”的原旨叙述，到一种带有启蒙性质的新的话语系统对这种重建的原旨叙述进行不断的价值拆解，到最终由这一话语系统完成了对“十七年文学”、也是对整个当代文学的历史叙述的一种新的模式或框架的建构，在这个过程中，“十七年文学”一方面虽然逐步完成了从重建的原旨叙述到新的历史叙述的蜕变，但另一方面也因为成为上述各种话语权力角逐的场所而被层层叠叠的话语所遮蔽。

在当代文学研究领域，“十七年文学”因其自身的特殊性，始终是一个各种话语权力角逐的战场。在上述这些直接关系和影响着“十七年文学”的历史叙述的话语权力之外，事实上还存在着更为复杂多样的话语系统，参与了对“十七年文学”的叙述（阐释和评价）角逐，因而对“十七年文学”也都造成了不同程度的话语遮蔽。这些话语系统虽然从总体上都可以归入上述政治话语和启蒙话语的系列，但对“十七年文学”所造成的话语遮蔽却有不同的

表现形式和结果。例如，近一个时期以来，一种流行的“知识分子”研究往往把“十七年文学”作为当代知识分子的“炼狱”和心灵受难所，而一种“现代性”研究又把“十七年文学”看做是现代性生长和发育的空白地带，在更多的情况下，“十七年文学”常常是作为某种文化研究确立诸如“启蒙”、“现代”、“全球”、“世界”之类的文化理念或价值理念的对立面和“他者”，如此等等。经过了上述20世纪80年代政治话语权力的“内战”（拨乱反正）和政治话语权力与启蒙话语权力的拉锯战争之后，在20世纪90年代，“十七年文学”又遭遇了这些话语权力的内外狙击。在这些以“十七年文学”为背景和道具的话语权力的角逐中，人们看到的更多的是这些话语权力本身的表演和姿态，真正成为这些话语权力角逐对象的“十七年文学”的一些原始文本，反而有意无意地被“架空”、“悬置”或抽象为一个空洞的能指符号。经由这些话语权力的角逐，“十七年文学”在人们的心目中已经变成了一个声名狼藉的战场，它的真实的面目反而变得日益模糊起来。鉴于这些话语权力对“十七年文学”所造成的遮蔽，因此，有必要进行适度的“去蔽”，让“十七年文学”重返“十七年”的历史语境，以便“回到历史深处去揭示它们的生产机制和意义架构，去暴露现存文本中被遗忘、被遮掩、被涂饰的历史多元复杂性”。[20]这是重建“十七年文学”新的历史叙述的一个重要前提和必经途径。

众所周知，“十七年文学”的历史语境，是一个被无数论者反复描述过的高度政治化也是高度一体化的语境，在这一语境中生成的文学文本，自然要受制于这种话语环境的影响，因而“十七年文学”的文本，通常也被认为是一种高度政治化和高度一体化的文学文本，这几乎成了关于“十七年文学”的一种不可更易的历史常识。正因为如此，所以从20世纪80年代中后期以来，学术界一直都致力于在这一话语环境之外去寻找或构造某种非政治化的或个人化的“另类”的话语空间，以便在这一“另类”的话语环境中，构造有关“十七年文学”的“另类”的历史叙述。虽然这样的努力在文学史的观念和方法论上也确实给人们带来了许多有益的启示，在对某些文学现象的阐释与评价和发掘某些作家、作品的历

史资料，尤其是在构造一种新的历史叙述的模式与框架方面，也取得了一些独到的成就，但终究因为脱离了“十七年文学”本身的历史语境，有悖于“十七年文学”的历史真实，因而也就无法构成对“十七年文学”的真正的历史叙述，甚至造成了对“十七年文学”的历史叙述的一个“非历史”的误区。事实上，“十七年文学”的多种阐释、评价的可能与空间，亦即是它的新的历史叙述的可能性，无须到这种高度政治化和高度一体化的历史语境之外去寻找，它就存在于、也只能存在于这种真实的历史语境与文学文本的相互关系之中，是这种真实的历史语境在生成这些文学文本的过程中同时也给我们留下的一种文本的间隙和裂缝。

在“十七年文学”中，有一种常见的情况是，作家遵从某种政治要求，按照某种政治需要，甚至是配合某种政治中心去创作，但结果却事与愿违或出人意表，要么是作品中的思想偏离了既定的方向，要么是作品中的人物越出了既定的规范（关系），要么是作品的形（形象）在此而意在彼，别有一番“言外之意”。而且，那些偏离方向、越出规范的思想、人物和“言外之意”，其认识的价值、审美的意义和艺术的生命力，往往要大于、高于或长于既定的方向和规范。前者如20世纪50年代中期的一批反映农业合作化运动的话剧作品提出的诸如“大锅饭”的问题(《春风吹到诺敏河》)、个人的幸福与个体的价值问题(《布谷鸟又叫了》)，包括一些“干预生活”的作家在创作中“暴露”的现实问题等，中者如《创业史》、《三里湾》等大量作品中的“中间人物”（包括某些“反面人物”）形象问题，后者如《望星空》、《锻炼锻炼》等作品中包含的作者对生活和现实问题的真实看法的潜台词，等等。这种主观愿望与客观效果严重背离的情况，在有关“十七年文学”的原旨的历史叙述中，是被一种本质论和主流论的话语权力所覆盖，在近期的一些新的历史叙述中则被表述为一种与“十七年文学”高度政治化和高度一体化的历史语境异质的“启蒙”或“民间”立场。事实上，这种在“十七年文学”中普遍存在的创作现象，是“十七年文学”的历史语境中两个不同层面的话语冲突的集中表现。这两个不同层面的话语，一者是“十七年”高度一体化的

政治要求于文学的“本质地”反映生活的政治规范，一者是“十七年”作家在遵从这种“本质地”反映生活的政治规范的同时，自觉地秉承的“真实地”反映生活的文学原则。这两者之间虽然在理论（社会主义现实主义理论）上并不矛盾，而且“真实性”又常常被看做是达到“本质地”反映生活的前提和归宿（“本质的真实”），但在“十七年文学”的创作实践中，前者却常常表现为这一时期高度一体化的政治凭借自身的话语权力，通过各种理论、方针、政策等政治文本对生活本质的规范和约束，后者则常常表现为失去了这种话语权力的作家，凭借自身的生活体验和创作实践，对生活真实的执着和坚守。虽然两者都以真实地反映生活的现实主义原则为旨归，但前者所强调的本质的真实无疑已是一种话语化了的真实，而后者的真实则是一种原生状态的真实，或者相对于前者的本质的真实来说是一种表象的真实。这两种真实性的原则在“十七年文学”的创作实践中常常自觉不自觉地发生有形无形的对抗和冲突，“十七年文学”的新的历史叙述的可能性，就存在于这种话语化了的真实和原生状态的真实、或者说是本质的真实与表象的真实的对抗、冲突所造成的文本的间隙和裂缝中间。因此，重返“十七年文学”真实的历史语境，在“十七年文学”这种高度政治化和高度一体化的历史语境中，深入地揭示其内在的话语矛盾，以及这种话语矛盾所造成的“十七年文学”的历史叙述的新的可能性，是重建“十七年文学”的新的历史叙述，使这种叙述真正成为对“十七年文学”的历史叙述（而不是各种话语表演）的可靠保证。

重建“十七年文学”新的历史叙述，无疑还要涉及许多复杂的文学史问题，包括对知识分子的良知、启蒙精神的传承和民间传统的延续对“十七年文学”的影响问题的关注，都是题中应有之义，都应当进入“十七年文学”新的历史叙述的视野。但是，对这些问题的关注，必须统摄于“十七年文学”的真实的历史语境，而不能在这一语境之外另构一个想象的话语空间，以这个虚构的话语空间来规约“十七年文学”的作家、作品，把“十七年文学”的历史变成与政治话语权力对抗的另一种性质的话语想象。事实

上，在“十七年文学”的真实的历史语境中，无论是知识分子的良知、启蒙精神的传承，还是民间传统的延续，都已经不是一种纯粹抽象的价值理念和精神理想，而是经由“十七年文学”高度政治化和高度一体化的历史语境现实地“改造”过的历史的具体化了的意识形态，因而也就不可避免地要成为“十七年文学”的历史语境的一个有机的构成部分。而且，即使是这种被“改造”过的话语立场对“十七年文学”的影响和渗透，也必须通过文学自身的方式，即这期间的文学普遍奉行的一种（社会主义现实主义的）真实性原则，才能得到实现。而对于真实性的追求本身，如上所述，又不能不受制于这期间的一种话语化了的或本质化了的真实观念，因而依旧不能完全脱离这期间真实的历史语境的影响，如此等等。要回避这种真实的历史语境去对在这一语境中生成的“十七年文学”进行一种新的历史叙述，也许根本就是一件不可能做到也无须去做的事情，但要真正在这种历史语境中建构“十七年文学”的一种新的历史叙述，又不能不面对“十七年文学”的全部单调与贫乏、不足与缺陷。也许我们不应该非议近期以来所有对“十七年文学”新的历史叙述的尝试，都意在用一种新的发现去“弥补”这种不足与缺陷，以求在这一段单调、贫乏的历史语境中开辟出一块话语的新天。但这种新的发现又似乎不属于或不完全属于“十七年文学”的历史语境，而是另一种历史语境中生成的文学样相。由此看来，建构真正属于“十七年文学”的新的历史叙述，依旧只能遵循历史主义这个古老的历史叙述的经典法则。

2001年6月25日端午节于珞珈山两不厌楼

注释

[1]中共中央批转总政治部《〈关于建议撤销一九六六年二月部队文艺工作座谈会纪要的请示〉的通知》，《三中全会以来重要文献选编》（上），人民出版社1982年版，第150页。

[2]《邓小平同志代表中共中央和国务院在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝词》,《中国文学艺术工作者第四次代表大会文集》,四川人民出版社 1980 年版,第 1~2 页。

[3]周扬:《继往开来,繁荣社会主义新时期的文艺——在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的报告》,《中国文学艺术工作者第四次代表大会文集》,四川人民出版社 1980 年版,第 26 页。

[4]《毛泽东对文学艺术的批示》(1964 年 6 月 27 日),谢冕,洪子诚主编:《中国当代文学史料选(1948~1975)》,北京大学出版社 1995 年版,第 600 页。

[5]《毛泽东对文学艺术的批示》(1963 年 12 月 12 日),谢冕,洪子诚主编:《中国当代文学史料选(1948~1975)》,北京大学出版社 1995 年版,第 599 页。

[6]谢冕,洪子诚主编:《中国当代文学史料选(1948~1975)》,北京大学出版社 1995 年版,第 708 页。

[7]姚文元:《评反革命两面派周扬》,《红旗》杂志 1967 年第 1 期。

[8]按指周扬在第二次文代会上的报告《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》和茅盾在这次文代会上的报告《新的现实和新的任务》(《文艺报》1953 年第 19 号)、周扬在中国作家协会第二次理事会会议(扩大)上的报告《建设社会主义文学的任务》(《文艺报》1956 年第 5、6 号)。

[9]按指周扬在这次文代会上的报告《我国社会主义文学艺术的道路》(《文艺报》1960 年第 13、14 期)和茅盾在这次文代会上的报告《反映社会主义跃进的时代,推动社会主义时代的跃进!》(人民文学出版社 1960 年版)。

[10]按指周扬在这次文代会上的报告《继往开来,繁荣社会主义新时期的文艺》(《中国文学艺术工作者第四次代表大会文集》,四川人民出版社 1980 年版)。

[11]周扬:《新的人民的文艺》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,新华书店 1950 年版。

[12]以上判断的引文分别见于前注周扬在第一次文代会上的报告《新的人民的文艺》、在第二次文代会上的报告《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》、在中国作协第二次理事会会议(扩大)上的报告《建设社会主义文学的任务》、在第三次文代会上的报告《我国社会主义文学艺术的道路》。

[13]毛泽东:《应当重视电影〈武训传〉的讨论》,《毛泽东选集》第 5 卷,人民出版社 1977 年版,第 46、47 页。

[14]参见前注 1963 年 12 月 12 日《毛泽东对文学艺术的批示》。

[15]按指 1951 年对电影《武训传》的讨论、1954 年对《红楼梦研究》和胡适派唯心论的批判、1955 年对胡风"反革命集团"的斗争、1957 年的"反右"斗争、从 1960 年前后开始直至"文革"的批判资产阶级、修正主义文艺思想的斗争。

[16]参见李扬：《没有“十七年文学”与“文革文学”，何来“新时期文学”?》，《中国当代文学史史学观念笔谈》，《文学评论》2001年第2期。
[17]参见戴光中：《关于“赵树理方向”的再认识》、宋炳辉：《“柳青现象”的启示——重评长篇小说〈创业史〉》、(《上海文论》1988年第4期)、周志宏，周德芬：《“战士诗人”的创作悲剧——郭小川诗歌新论》(《上海文论》1989年第4期)、王雪瑛：《论丁玲的小说创作》(《上海文论》1988年第5期)、王彬彬：《良知的限度——作为一种文化现象的何其芳文学道路批判》(《上海文论》1989年第4期)。
[18]参见昌切：《学术立场还是启蒙立场》，《中国当代文学史史学观念笔谈》，《文学评论》2001年第2期。
[19]洪子诚：《中国当代文学史》，由北京大学出版社1999年版，陈思和主编《中国当代文学史教程》，1999年9月由复旦大学出版社出版。此前，洪氏曾于1997年6月在香港青文书屋出版了《中国当代文学概说》一书，见解特异，为其后所出《中国当代文学史》之雏形。
[20]黄子平：《“灰阑”中的叙述》，上海文艺出版社2001年版，第3页。

(原载于《文学评论丛刊》2002年第5卷第1期。)

当代文学再辨析

昌 切

一

洪子诚曾经对“当代文学”这个概念进行过有点类似于“谱系分析”方法的扼要辨析。他“所要讨论的，主要不是被我们称为‘当代文学’的性质或特征的问题，而是想看看‘当代文学’是如何被‘构造’出来和如何被描述的”。[1]他注意到当代文学与现代文学的共生性，发现这两个概念都不是客观的，而是“人为”的结果，认为当代文学是在左翼文学运动合历史、合逻辑地延伸中生成，在社会主义的所有制改造完成后被描述定型，在“文革”后社会的变迁和文学标准的变化中发生“概念的分裂”的。洪子诚关注的是当代文学生成、衍化的史迹，自然来不及顾及或不在意“必也正名乎”的概念辨析，以及当代文学存在的合理性和必要性，因而给我们留下了再辨析的空间。

我觉得，当代文学面临的最大难题是名实相分、概念所指不一。因为名实相分，所以用起来混乱；因为概念所指不一，所以有“谁的当代文学”的问题。

二

一个不可否认的事实是：至迟从20世纪80年代中期“20世纪中国文学”的命题提出开始，学界就不再存在一个人皆认可的当代文学。

当然也有人皆认可的地方，那就是当代文学的时间维度。我以为，正是在时限（1949年以来的文学）上的这点共识，在勉强维持这个概念的生命。我们现在所能看到的形形色色的当代文学教材和论著，尽管在内容上千差万别，但在时限上却是完全一致的。假如连这点共识也丧失了，那么当代文学也就再无继续存在的必要了。不过，即使就时限而言，这个概念存在的合理性也值得怀疑。把几十年前的文学称做当代文学，明显是不合适的，不正常，也说不过去。

缺乏基本共识的是当代文学的意义维度。你有你的意义维度，我有我的意义维度，他有他的意义维度，大家在不同的意义维度上使用这个概念。原来有原来的当代文学，现在有现在的当代文学，而且现在的当代文学，也是意义各异的当代文学，其中当然也包括承接原有理路的当代文学。

原来的当代文学，即20世纪80年代中期以前的当代文学，与近代文学、现代文学构成一种有别于古代文学的连带共生关系。根据政治权威的论断，以社会革命的性质为基准，在同一革命（政治）叙事的框架中，近代文学、现代文学和当代文学依次被指认为旧民主主义文学、新民主主义文学和社会主义文学。这三种性质的文学沿着社会革命形态进化的理路衔接递进，相互依存，不可分割开来。因此，当代文学的性质是相对于新、旧民主主义革命而言，由社会主义的公有制形式所决定的，是国家意识形态的一部分。与此相应，原来的当代文学教材，如影响较大的“文革”前出版的《中国当代文学史初稿》，“文革”后出版的《中国当代文学概观》，等等，都把当代文学界定为同一性质的文学。尽管因时而异，内容难免会存在一些差异，但那都是些表面现象，不涉及性质，不是根本性、决定性的。“文革”后不久问世的一些当代文学

教材，用“人民”取代“工农兵”，为先前受压抑的作家作品“翻案”，不过是政治上的“拨乱反正”在文学史写作中的反映，并未触动原有当代文学的性质。

而从20世纪80年代中期开始，随着“新时期”的文学在当代文学中所占比重的逐渐加大，情况发生了实质性的变化。变化的根本原因在于：“新时期”的文学是在中国社会结构的持续性变动，以及回归并进而走出“五四”的思想文化语境中演化的，与此前三十年的文学有了几乎无法弥合的裂隙。这种裂隙足以使一部看似完整的当代文学史裂解为相互冲突的表意板块。比如由王庆生主编、多人参与撰写的《中国当代文学史》，[2]就是这样一部裂解式的作品。裂隙不只体现在某些细枝末节上，更重要的是体现在主干上、观念上。

同一部书，针对同类对象，居然可以作出截然不同的评价。

三卷本这样评述杨沫的《青春之歌》中林道静的人生道路选择：

> 作者以饱蘸激情的笔，把林道静对革命的向往和追求，对共产党员卢嘉川的尊重和爱情，以及怀着新战士初上战场的心情，参加革命活动的细节，描绘得淋漓尽致、感人肺腑，充分展现出她在斗争中不断克服自身弱点，最终成为无产阶级战士的过程。（《中国当代文学史》〔2〕，第91页）

又是“作者以饱蘸激情的笔”，又是“描绘得淋漓尽致、感人肺腑”，说明撰稿人认同当时流行的一个定见：与工农相结合是知识分子惟一的出路。这个定见的前提是否定小资产阶级的思想感情，否定个人主义。

而就在同一部书中，撰稿人又这样评述刘心武的作品：

> 《我爱每一片绿叶》是刘心武从“问题小说”向“写人生”的小说过渡的衔接点。作品……已经在摆脱以往小说的窠臼，写出了埋藏在渺小人生中的美好情感。主人公乖僻的性格与平凡而又毫不相同的“每一片绿叶”，构成了一个为个性

> 尊严竭力辩护的寓言，在这里，刘心武奏起了他的人道主义乐章。(《中国当代文学史》〔3〕，第132页)

结合稍后刘心武发表的小说和议论文来看，刘心武的“人道主义”是抹除阶级差异（《如意》刻意描写原是弃婴的学校杂工石义海与清朝贝勒的小姐恋爱），钟情于仁爱、怜悯、宽容和慈悲的一种“恕道”(刘为《文学评论》所辟专栏“我的文学观”撰文，推崇托尔斯泰似的以德报怨)。这里的颂词与前述的认同，正好形成尖锐的对立。

是撰稿人不同还是主编失察所致？这不是关键问题。关键问题是：这种尖锐的对立是从哪里来的？

我依据的三卷本，前二卷是修订本，第三卷是新版，都出在1989年。近十年来持续升温的启蒙思潮在这一年达到了它的沸点。不敢想像在这一时刻问世的当代文学史可以与启蒙思潮无关。从第一卷对胡风文艺思想，第二卷对20世纪50年代的人性和人道主义之争，第三卷对20世纪80年代关于人性、人道主义、异化和主体性问题的论辩的评述中，我们可以毫不费劲地发现启蒙思潮刻下的印记。录两段书中的文字：

> 在真正的现实主义看来，人不但是客观的“感性的对象”，“而且还同时是主观的‘感性的活动’”。“只有把握到了作为‘感性的活动’的人，才能够理解作为‘感性的对象’的人的。”从此出发，胡风初步建立起了以“人的感性的活动”，即以主体的实践性为逻辑起点的艺术理论框架……(《中国当代文学史》〔1〕，第76页)
>
> 长期以来，在“左”倾思潮的影响下，人们把人的各种社会性完全归结到人的阶级性这一点上来，把不属于阶级关系的其他社会现象一概用阶级关系来解释，结果在文艺创作和文艺批评中凡事都上纲为阶级斗争来看待，这一不良后果是很明显的。(《中国当代文学史》〔2〕，第31页)

前一段文字重述轻评，显得很有分寸。后一段文字是述后之评，观点非常鲜明。两段文字都肯定了以人性为基础的人道主义。第三卷讨论20世纪80年代的文艺思潮，这方面的文字更多，评述也更为清晰具体。总之，肯定人是感性个体，肯定人性大于阶级性，肯定人的双重属性（自然属性和社会属性），肯定人有张扬个体或自我的权利，肯定“人本”而非“物本”的主体性，肯定阶级斗争是为了“人性的复归”，也就意味着可以充分肯定刘心武心目中的“人道主义”，而不应该用“饱蘸激情的笔”肯定林道静的人生道路选择。如果反过来否定这一切，主张阶级论，也就意味着可以毫不犹豫地肯定林道静的人生道路选择，而不应该坚决地肯定刘心武心目中的“人道主义”。然而，这里存在两个尺度，既有阶级论的也有人性论的，却没有了肯定与否定的区分。

也许这涉及永远也争辩不清的理论问题。我关心的不是问题能不能争辩清楚，而是对特定的文学作品、文学现象的具体评价。我不相信对同类对象给出相反的评价是好的评价。同样的道理，用两种价值尺度衡量同一个东西，结果也注定是不理想的。力求回到杨沫写作《青春之歌》时的“现场”，以历史和价值“还原”的态度评述《青春之歌》，这是一个途径。而站在今天的理论高度上，以“超越”原有历史和价值的眼光评述《青春之歌》，这也是一个途径。两个途径是反向的，不知道在什么地方重合。有重合的可能吗？没有，有则等于同时取消了“还原”和“超越”。认同林道静的人生道路选择是一种“还原”，称颂刘作的“人道主义”也是一种“还原”，但若以“还原”的刘作的“人道主义”衡量林道静的人生道路选择，就成了“超越”。所幸的是这种“超越”没有发生，不幸的是没有“超越”的“还原”给今天的认知带来了无法排解的困惑。

读两卷本要比读三卷本时的困惑来得更为浓重。两卷本加重了“超越”的分量，却难以抹去“还原”的深刻痕迹。前引称颂林道静人生道路选择的文字，竟然原封不动地出现在两卷本中。三卷本说《创业史》里的郭振山“是一个个人主义的典型”，明确表示“个人主义的思想污垢，几乎都要泯灭了他的庄稼人的正直和纯

朴",[3]这是否定个人主义的"还原"。而到了两卷本，这些话不见了。撰稿人显然有了"超越"的人性论的眼光，有所顾忌，所以抹去了。但是，抹得干净吗？

不妨再看看两种本子对《创业史》主题的深刻性的概括：

> 《创业史》主题的深刻性，首先是在广阔和深远的历史背景下，相当充分地揭示了中国农村发生社会主义革命的历史必然性。
>
> 《创业史》主题的深刻性，首先是在广阔的历史背景上，形象地揭示了中国农村发生社会主义革命的历史必然性。
>
> 《创业史》主题的深刻性还在于，作者基于对社会主义革命的性质、特点的正确认识，着力表现了农村社会主义革命是怎么进行的。
>
> 《创业史》主题的深刻性还在于，作者着力表现了农村社会主义革命是一场不同于民主革命的新的革命。

故意不点明出处，是想请读者做个推断，看看它们各自的归属。两组中的前一段话说得满，干脆；后一段话说得巧，含蓄。话说得满是因为无所疑虑，说得巧是因为有所顾忌。粗看差别不大，细想差别好像还不小，尤其是后一组，前一段给出肯定判断，斩钉截铁，后一段则带了点"中性"的意味，富有弹性。然而差别仅仅停留在字面上，无关乎实质，没有越过"还原"的边界，因为两组文字都肯定了农村集体化或公有化是社会主义的大业，而这一点恰恰是与两个本子所规定的当代文学的性质相一致的，不一致的认识，即在联产承包责任制实施以后形成的认识，或者说在评述《乡场上》、《许茂和他的女儿们》和《黑氏》等农村题材的作品时所体现的所谓超越性认识，并没有从这些文字中反映出来。想"超越"却越不出"还原"的边界，不想"还原"却无从"超越"，可见两卷本遇到了比三卷本更大的困难。

两卷本的时间下限拖到了20世纪90年代末，困难理应比三卷本更多一些。理由是：20世纪90年代的社会所有制形式和文学都

真正多元化了，由原有单一性质导出的评述尺度已经难以从容应对繁复多样的90年代文学。王朔的作品是什么性质的文学？张承志的《心灵史》是什么性质的文学？“先锋小说”是什么性质的文学？“新历史小说”是什么性质的文学？“第三代诗”是什么性质的文学？还有“小女人散文”以及尚未论及的卫慧、棉棉等人的“身体写作”、“下半身”的诗文，都是些不易定性的文学。假如承认这些文学具有单一的性质，那么我想知道它们的一致性究竟表现在哪里。假如不承认，那么我想知道它们的确切所指究竟是什么。林白和陈染的小说，伊蕾和翟永明的诗，与赵树理和马烽的小说，贺敬之和郭小川的诗，可以说是风马牛不相及，无论如何是不能相提并论的。可是它们偏偏就并存于同一部书中，并同样可以得到肯定或中肯的评价。如果让贺敬之来读伊蕾那些表现女性个人隐秘心理的诗，或者反过来，让伊蕾来读贺敬之那些歌颂伟大时代的诗，他或她将作何感想和评价，是可想而知的。看来还是当代文学原有的性质被胀裂、分解了，尺度随之多样化，因而失了准绳，乱了方寸。矛盾重重，歧义丛生，却又不得不强作解人，只好抓住什么是什么。于是，现实主义、浪漫主义、现代主义，通俗文学、严肃文学，还有文坛约定俗成的那些专名等，只要能派上用场，统统上来了。

裂解是必然的，不裂解反而令人不可思议。不裂解的前提是强行维持当代文学原有意义维度的纯洁性，但这可以说是不可能的。事实也证明了这一点，包括两卷本乃至三卷本在内的所有坚持原定性质的修订、续写和新写的当代文学研究著作，都没能逃脱裂解的命运。在我看来，要消除矛盾，除了另起炉灶以外，似乎别无他途。

三

首先打破原有近、现、当代文学分而治之格局的标志性作品，是发表在《文学评论》1985年第5期的《论“二十世纪中国文学”》。[4]“20世纪中国文学”的提出，不仅破坏了近、现、当代文学的连带共生关系，而且破坏了它们的连带共存关系。该文把

20世纪中国文学视为一个整体，从内容和审美风格等方面把它限定为一种启蒙性质的文学，依据启蒙的语义描述其上行——下滑——再上行的历史轨迹，从而同时抽掉了现、当代文学合法性生存的基础，打了现、当代文学一个措手不及。随后有人提议“重写文学史”，其本意在于尝试“改变这门学科原有的性质，使之从属于整个革命史传统教育的状态下摆脱出来，成为一门独立的、审美的文学史学科”。[5]这个意图其实并不是什么新东西，不过是对“20世纪中国文学”提出者明确表示过的意见的重复，而且就其实践的情形而言，“重写”的依据也是启蒙主义，至于“独立的、审美的文学史”，至今也难以觅得它的踪迹。由此可见，自“20世纪中国文学”提出以后，“尽管‘现代文学’、‘当代文学’的概念还在使用，使用者赋予的含义、相互的距离却越来越远”，[6]只剩下时限上的共识在顽强地支撑着它们的门面。

但是，实际的情况是，就连这点共识也是成问题的。好像是1986年，在北京中国现代文学馆参加一个中国现代文学讲习班，听了王瑶的一个学术报告。记得这个报告讲的就是现代文学这个概念。他把现代与传统对应、对立起来，以是否彻底反孔即反传统为时间界碑，把现代文学与古代文学分隔开来，认为彻底反孔的“五四”文化革命是中国出离传统、进入现代的标志，仍应是现代文学的起点，主张沿用这个概念，并把其时间下限延伸到“新时期”开端的1979年。这个报告的文字稿不久便见刊于《中国社会科学》，影响不小。后来有些学者编写现代文学史，如范伯群和吴宏聪主编的高教自考教材《中国现代文学史》，许志英和邹恬主编的《中国现代文学主潮》，朱东霖、丁帆和朱晓进主编的《中国现代文学史 1917～1997》，就顺延了原有现代文学的时间下限。如果顺从以上学者的意见，当代文学就该另择时段了。

不过仍有许多人在继续使用当代文学这个概念。这是毫无办法的事情。在现在这种时候，在相沿成习并制度化的保守的学科分类体制的制约下，不用它又能用什么呢？但是，用可以，但必须提出问题。我的问题是：“谁的当代文学？”

洪子诚的当代文学当然不是陈思和的当代文学，洪、陈的当代

文学又当然不是於可训或其他什么人的当代文学，各有各的当代文学。

洪注重的是外部研究，即当代文学生产/传播机制的研究；陈注重的是内部研究，即文学作品内在机制的研究。曾写过一篇小文，[7]对洪著的《中国当代文学史》、陈主编的《中国当代文学史教程》作过一点性质—结构/框架分析。我认为，后者是启蒙性的，前者游移于启蒙立场与“中性”的学术立场之间。这个看法至今没有变化。李杨在谈及拙文时怀疑有没有“中性”的学术立场，我也有同样的怀疑，看拙文就不难看出来。但我坚信，史实陈述与对史实的择取和评价不是一回事，涉及两个层面的“历史”。1919年发生了“五四运动”，这是史实陈述，不存在言人人殊的问题；根据何种史观择取并组合“五四运动”中的哪些史迹，主观的问题就出来了。洪著在一体/多元的框架中择取和组合史迹，穿插其间的是大量的史实陈述，时见游移之状，恐怕是无可怀疑的。拙文还谈到洪著相对疏于文学文本研究的问题。作个设想：假如洪著加强文学文本的评析，那么会不会出现类似于原有当代文学的裂解现象？这个设想或许是残酷的，因为接下来的推想完全有可能会把“中性”抛到九霄云外。我无法想象一贯谨言慎行的洪子诚如何持续不动声色、一以贯之地评析长达半个世纪的五花八门的文学文本。

陈思和用“无名”来包揽90年代文学。“无名”近似于“多元”，都不是确解意义上的概念，用以概括一个时段林林总总的文学，显然是策略性的，多少显得有点无奈。要想得到相对意义上的确解，就必须一一指实，给出命名。一一指实不是不可能的。一个时段，就那么多东西，都摆在那里，不能一一指实，给不出命名，恐怕只能说明我们暂时还不具备这个能力。事实是，陈主编的那本教程在“无名”的名义下还是有所指实，给出了一些命名，如用“生存意识”指认新历史小说和新写实小说，用“个人写作立场”指认史铁生、王安忆和王家新的诗文，用“民间立场”指认张承志、韩少功和张炜的小说……“生存意识”和“个人写作立场”是文坛流行用语，“民间立场”是陈赋以特殊语义的专用语，就这

样被并置在一起。按陈一贯的推论逻辑，“生存意识”和“个人写作立场”也应被纳入“民间”。我曾经撰文剔发过“民间”的含义，这里不再重复。“民间”是个确解意义上的启蒙概念，包容性极大，它与“无名”是什么关系，不好说。这个想法或许也是残酷的，因为“民间”极大的包容性完全有可能无情地吞没“无名”。

洪、陈的当代文学史走得较远，进入角度相对单一，於可训的《中国当代文学史概论》[8]则有所保留，处于中间状态。於把现、当代文学看成具有连续性和整体性的新文学的两大阶段，保留了原有现、当代文学的性质。他认为，追求现代性，现实主义与浪漫主义并肩前行，新文学作家的文学活动代际相衔，是具有连续性和整体性的新文学的三大要点。这三大要点怎样关联到现、当代文学的性质，如何从当代文学的历史行程中体现出来，於似乎并没有过多留意。於著的特点是沉稳，不偏不倚，不新不旧，不温不火。於著分上、中、下三编，从社会文化背景、文学思潮和各体文学创作三个方面评述三个时段（1949～1976 年、1976～1989 年、1989～2000 年）的当代文学，其中多有启思性的论析。疑问是：保留原有当代文学的性质，是不是同时也保留了其原有的裂隙？且不说台、港、澳文学压根儿就与原有当代文学的性质不沾边，也不说价值多元的 90 年代文学从何处获取同一性，就是评述中华人民共和国成立后三十年的文学，要在主流文学与非主流文学之间找到一个在性质或价值上的平衡点，也是困难重重。就此而言，於著的意义裂痕反而比原有当代文学史还要来得深、来得多。

还见过、听说过一些当代文学史，如孟繁华和程光炜合著的《中国当代文学发展史》等。听说的没有读过，见过的未及细续，不好置辞。只是隐隐觉得这些著述中有些运用现代、后现代之类尺度的新异的东西。

四

在社会转型期，原先相对稳定的概念纷纷裂解，是不足为奇的。

当代文学因其时效性极强而比那些时效性较弱的概念更容易裂解。

问题是概念裂解了怎么办。重释原有的概念，换个概念重建言说空间，也许都是可行的。但是，当代文学中有个“当代”，怎么重释都无法避开它在时限上碰到的难题。而换概念，换什么样的概念，所换概念到底合不合适、是否比原来的好，也是难以预知的。先说不如先做。可能的做法可能已经有了，也可能已经有人在做了。这应是另文探讨的问题。

2005年3月14日

注释

[1]洪子诚：《“当代文学”的概念》，《当代文学概说》，广西教育出版社2000年版，第1页。

[2]王庆生主编的《中国当代文学史》有两个版本，一个是上海文艺出版社的三卷本，一个是华中师范大学出版社的两卷本。三卷本中的第一、二卷初版于1983年、1984年，修订再版于1989年；第三卷只出了一版，时间是1989年。两卷本以三卷本为底本，经压缩、修饰、改写、续写而成，1999年出版。不论是三卷本还是两卷本，都是裂解式的文本。

[3]《中国当代文学史》(2)，上海文艺出版社1989年版，第216页。

[4]陈思和的《新文学史研究中的整体观》(《复旦学报》1985年第3期)，虽然先于《论“二十世纪中国文学”》刊出，但从实际的效应来看，远不及后文。

[5]陈思和、王晓明：《主持人的话》，《上海文论》1988年第4期。

[6]洪子诚：《“当代文学”的概念》，《当代文学概说》，广西教育出版社2000年版。

[7]昌切：《学术立场还是启蒙立场》，《文学评论》2001年第2期。

[8]《中国当代文学概论》有两个版本，初版和修订版分别于1998年和2003年问世。修订版对初版略有修正，加写了90年代文学和台、港、澳文学。

（将由《中国当代文学研究丛刊》刊出。2005年应约而写，因故未出。）





中国现代长篇小说的修改本

金宏宇

中国现代长篇小说的版本变迁主要表现为两种情况：一是由于作品被禁而出现伪装本、删节本等。如，《咆哮了的土地》改名为《田野的风》出版，《子夜》、《山雨》等出过删节本。这类版本是版本学的研究对象，更是现代文网史或文祸史的实物例证。二是由于作家自己的修改而出现的删节本或修改本。这类版本牵涉到对作品的重新阐释，是新文学版（文）本批评的重要内容，是笔者重点考察的对象。

一　修改现象

中国现代长篇小说的修改情况，可以 1950 年为分界线来看。此前，为数不多的修改本往往是从初刊本变成初版本的那种修改本。如，《倪焕之》从《教育杂志》本变成开明（书店）本，《围城》从《文艺复兴》本变成晨光（出版公司）本。那种修改往往是对初刊本的疏忽和粗糙的补充、改进。如语言文字的润色、段落章序的调整、表现效果的强化等。1950 年以后，20 至 40 年代的长篇小说名作几乎都进行了跨历史语境的修改，出了众多的修改本。这时的修改已不只是文字上的、艺术上的完善问题了。笔者辑录了 50 年代以后出现的较重要的现代长篇小说修改本，发现这些修改本密集出现在三个时段：50 年代初期，计有《倪焕之》、《家》、

《蚀》、《子夜》、《山雨》、《骆驼祥子》、《八月的乡村》、《死水微澜》、《暴风雨前》、《山野》、《太阳照在桑干河上》等。其中《骆驼祥子》在此时段有3个（次）修改本，《太阳照在桑干河上》有2个（次）修改本。50年代后期至60年代初期，计有《倪焕之》、《家》、《春》、《秋》、《离婚》、《大波》等。70年代末至80年代初期，计有《家》、《八月的乡村》、《围城》、《长夜》、《山洪》、《吕梁英雄传》、《暴风骤雨》等。其中《家》在此时段有2个（次）修改本，《围城》也大改一次小改三次。在这三个时段中，如果还加上50年代以后诞生的新作的修改本，那数目就更可观了。它们一起形成了“当代”三次长篇小说的修改浪潮。

如此众多的长篇小说修改本的出现，自有复杂的动因。在50年代新的历史语境中，那些业已成名尤其是长期生活于国统区的长篇小说作家都有些手足无措。为谁写、写什么、怎么写都成了问题。他们写不出新的长篇，只好不惜代价去修改旧作。这就形成了50年代初的长篇小说修改浪潮。具体说，小说家们修改旧作的动因是多方面的。比如说因为新的出版体例或编辑的要求，但这并不是主要的动因。又比如说是为了使小说艺术上更加完善。然而考察这些修改本具体的修改情况，会看到这些修改主要不是在原来的艺术体系中去精益求精，所以，所谓完善小说艺术的动因也不是主要的。在这个时段，小说家们修改旧作的主要动因，是为了与新的文学规范接轨，表现新的国家意识形态。50年代初，在毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》和一些国家文件指引下，文学形成统一的规范，如，为政治服务、写工农兵人物、乐观取向、赞歌格调等。许多长篇小说旧作为此都作了一种迎合性的修改。同时，这些旧作的修改，又是作家通过旧作新写的方式来证明自己思想上的改造。按当时的主流话语所说，许多作家都属于小资产阶级知识分子，“他们是站在小资产阶级的立场，他们是把自己的作品当作小资产阶级的自我表现来创作的”。[1]进入50年代以后，作家们为这样的写作感到愧疚，所以一旦旧作有了重印的机会，他们就会认真修改。老舍在修改《骆驼祥子》时说得非常明确，就是为了“自我检讨”。“检讨”当然是为了更好地改造自己。可见，50年代初

长篇小说的修改浪潮是有知识分子的改造运动作为背景的。大量修改本的出现从某种意义上说，正是知识分子改造运动的一种结果。

50年代后期和60年代初期，现代长篇小说的修改本继续涌现，但数量不及当时的新作的修改本。修改动因又有了变化，除了某些类似于第一个时段的修改动因之外，主要的修改动因来自现代汉语规范化运动。1955年10月，全国现代汉语规范化问题学术会议召开，接着《人民日报》发表社论号召作家们注意语言的规范化。社论指出："语言的规范化必须寄托在有形的东西上，这首先是一切作品，特别重要的是文学作品，因为语言的规范主要是通过作品传播开来的。作家们和翻译工作者们重视或不重视语言的规范，影响所及是难以估计的，我们不能不对他们提出特别严格的要求。"[2]这得到了许多作家尤其是资深作家的响应。在长篇小说的修改方面，叶圣陶出文集本《倪焕之》是最典型的例子。他几乎逐字逐句修改《倪焕之》，用50年代的规范汉语取代了20年代的书写语言。他的修改动因很明显，他说主要就是为了推广普通话和汉语规范化。又如，巴金1958年的文集本《家》也用"的"字代替了三四十年代常用的"底"字等。

"文革"结束以后，百废待兴。许多文学作品也如同重放的鲜花，获得重印的机会，形成一次作品重印的高潮，于是又有了一批现代长篇小说修改本。这些作品的修改动因也并不单纯，但主要是一种定型动因。此时，许多健在的长篇小说作家都进入老年之境，往往拿定对作品修改最后一次的主意，所以这些修改本几乎都是定本。此外，由于体力和精力方面的问题，他们在修改作品时几乎没有大增大删大改的情况，多数作品只在字句上略作润色，不过是为了少留瑕疵而已。

我们分析了各个时段中现代长篇小说修改本的主要修改动因。实际上，就一部具体作品来说，其修改动因往往不是单一的，可能是多种动因搅和在一起；它的每一次修改，动因也可能是不一样的。这就导致修改内容的复杂性。每一部长篇小说都有复杂的修改内容，也体现着不同的修改特点。这只有通过对一部作品不同版本的细致对校才能呈示，在此无法一一呈述。但是有一些重要的修改

内容却是许多修改本共有的，那就是对性、革命、政治等问题的修改。

许多现代长篇小说名作，其修改本往往对作品中的性的内容大加修改。有人曾对解放后的革命长篇小说发问："革命的成功使人们'翻了身'，也许翻过来了的身体应是'无性的身体'？革命的成功也许极大地扩展了人们的视野，在新的社会全景中'性'所占的比例缩小到近乎无有？革命的成功也许强制人们集中注意力到更迫切的目标，使'性'悄然没人文学创作的盲区？也许革命的成功要求重写一个更适宜青少年阅读的历史教材，担负起将革命先辈圣贤化的使命？"[3]这些发问实际是在陈述一种普遍性的问题。新社会的到来，的确让广大人民翻身解放。然而，"翻身"又仿佛使人失去了肉身的本能，"解放"又似乎招来了新的禁欲。这至少是50至70年代长篇小说的一种叙事倾向。这个时期的长篇小说真正是耻于写性，少数作品即便写到性，那也多半只是反面或落后人物身上才有的特"性"。而50年代初的那批现代长篇名著修改本无疑又是最早开始净"性"的样本。作家们对原作中的涉性内容尽力删削或洁化处理。《家》、《子夜》、《骆驼祥子》、《围城》、《死水微澜》、《八月的乡村》等都作了这样的修改。《太阳照在桑干河上》甚至把原来刻意模仿农民口头禅的那些性器官修辞差不多删干净了。这些修改本助成了新中国文学洁化叙事规范的建立，以至那些新的长篇小说后来的修改本（除了《创业史》等少数作品）无性可删，只好大量删削爱情文字了。

其次是关于革命（者）或政治问题的修改。初版本《倪焕之》、《子夜》、《骆驼祥子》都叙述过革命（者），这些作品在50年代初的修改本却都对这个问题进行了很大程度的修改，当然是按照新社会对革命（者）的理解去修改的。《骆驼祥子》初版本的确对革命者作了歪曲的描叙，修改本干脆删去那个所谓的"革命者"阮明。《子夜》初版本本来真实地描写了一些忙于性和革命"两边的工作"的革命者，修改本则更突出他们忙于革命工作。《倪焕之》初版本里主人公因革命的失败孤苦而死，删节本却止于他投身革命群众而生。《家》的文集本则通过对觉慧的修改，强化了他

反封建的革命性。至于提高正面人物的政治觉悟、突出反面人物的阶级本质、增添作品的政治修辞也是许多修改本共有的倾向。如，《子夜》的修改本减少了关于工农阶级的贬损修辞，突出了资产阶级的反动性。《太阳照在桑干河上》的修改本不仅强化了人物的阶级身份特征，还按照新的土改政策作了相应的修改。这些修改本同样和中华人民共和国成立后诞生的长篇小说一起形成了意识形态化的写作趋势。

通过这些重要内容的修改，许多长篇小说完成了与新的文学规范的接轨，共同制订和圈定了新的叙事成规和文学禁忌。现实人生被叙述成无性的人生，人的自然属性被抽空，作品越来越洁化。同时作品也或浓或淡地意识形态化了。修改以后，作品更清晰地表达了阶级观念，更有效地服务于当时的政治路线，有的甚至更突出地将人抽象为残缺的政治主体。总之，关于性和革命或政治问题的修改最终都可以归因于新的国家意识形态对文学的影响。因为这种意识形态强调阶级观念和政治归属，提倡新道德并批判人性论。在文学写作中要求突出史诗性和宏伟叙事，要求表现人物的革命激情和神性。如果按照马克思、恩格斯的观点来说，意识形态是一种阶级话语，往往表达了某一阶级的愿望；是一种“虚假意识”，往往对现实歪曲、颠倒、掩盖和神秘化；是革命的武器，却是反科学的偏见。那么这些修改越来越严重地遮蔽了生活的真实，越来越无法表现人性的深度，越来越损耗了作品内涵的丰富性、整体构成的有机性、人物的复杂性。最终，这些修改导致了作品的除魅化。

对现代长篇小说的修改自然也会带来一些技术上和艺术上的改进。如，误植、脱字、语病的修改，段落、章序的调整，语言、修辞方面的润色，表现手段的丰富和艺术效果的强化，等等。但是，当这种改进以损耗作品内涵的丰富和人性的深度为代价，又对作品有何补益呢？从总体上说，这些长篇小说通过修改，只有少数完成了艺术的进化，多数作品是越来越伪饰越来越退化。修改自然也会使作品语言规范化，但当这种语言的规范化以反历史为代价，这只会影响作品的真实性和历史价值。如，将 30 年代的习惯叫法换成后来的新名词。《子夜》用“女护士”代替“看护妇”、《围城》

用“北京”代替“北平”等都是反历史的改法。还有些语言的修改虽然规范化了，但可能有损于作品的地方色彩。如，《家》用“少女”代替“女儿”、用“知道”代替“晓得”等。

二 释义变异

现代长篇小说的修改不只是一部作品的进化或退化的问题。大量的修改带来的是作品释义的变异，微调或改变了作品原来的语义系统和艺术系统，新的版本（修改本）往往就是一个新的文本。

在此，我们首先有必要厘定、区分“版本”和“文本”的概念内涵。“版本”（edition）主要是一个图书学的概念，所含甚广，既含图书的制作或印刷、载体材料（竹、纸等）特点，也指图书的图像、文字（正文、序跋 、牌记等）内容。“文本”（text）是一个解释学或符号学的概念。它指一套代码或一种符号体系，主要指用文字语言表现出来的语义交往形式。版本和文本一样指向著作内容，但我们用版本一词时注意的是图书内容的历史差异。而文本则是一种有待解释的存在，是阅读真正面对的对象。一般说来，版本内容的优劣取决于刊印者、校勘者，而文本内容的优劣取决于写作者。因此，一部著作可能有源自不同时代、不同刊印者的版本，但真正可信的文本却只有作者原初的那一个。然而，这些异同是就一般意义而言的，或者主要是针对古代著作。随着现代印刷技术的发展，版本和文本的关系有了改变。现代小说家们可以在有生之年通过修改的方式使一部作品弄出几个版本，这不同于古代作品由于传抄、误刊、脱落文字等造成异本而实乃一个文本的情况，或者说不同于古代作品版本数量多于文本数量的情况。因此，从中国现代长篇小说的版本变迁实际看，一部作品的版本数量几乎等同于文本数量，那些文字内容不同（有改动）的版本就是不同的文本。

现代长篇小说版本和文本的关系，如果从“阐释的循环”的观点去看，我们也许会认识得更深刻些。在阐释的循环中有一种主要的相互依赖关系，就是作品的个别部分与整体之间的关系。个别部分只有通过整体，反过来整体只有通过个别部分才能够被理解。

那么，当一部作品的修改本的个别部分（字、词、句、段、章节等或细节、情节等）尤其是一些重要内容被修改时，经过阐释的循环，文本的释义应该有变，这个新的版本应该就是一个新的文本了。这种相互依赖关系还包括作品与作者心态、宗尚等的关系，作品与它所属的种类、类型甚至流行文风、历史语境的关系。所以，一部修改过的作品还应该放在这众多的相互依赖关系中作阐释的循环。而许多中国现代长篇小说从原初版本到后来的修改本之间的修改正是在中华人民共和国成立前后不同的历史语境、流行文风之中，在中华人民共和国成立后不同的历史时段之中，在作者盛年和衰年不同的体态、心态之中。经过阐释的循环，释义会产生重大差异，原初版本和修改本之间更会体现出不同的文本本性。总之，作品发表或出版后的重要修改，不简单只是关乎原作语义系统和艺术系统的损益的问题，不只是新旧版本关系的问题，而是新旧文本关系的问题。

在现代长篇小说版本变迁过程中，性、革命或政治等重要内容的修改，经过阐释的循环，对文本意义和文本本性的改变是最明显的。“性”对这些长篇名著的原初版本往往具有重要意义。性在《骆驼祥子》初版本中是祥子堕落的重要诱因，对其他许多人物的塑造也起重要作用。性对《死水微澜》初版本来说，具有反礼教反封建的意义。《围城》初刊本和初版本中的性戏说则是其制造喜剧效果的手段之一（所谓“不亵不笑”）。性是这些作品原初版本艺术的有机构成，是体现人性深度的一个重要层面。净“性”或洁化处理以后，许多长篇小说的修改本尤其是定本成了洁本。性在原作中所具有的意义也随之被涂抹，文本的释义发生了变异，其艺术完整性也有所破坏。如，《骆驼祥子》1955年的修改本，通过修改固然使祥子变得更纯洁，但其人性的弱点和生理的需求却被遮蔽，人物的真实性也打了折扣。性内容被删削以后，甚至原来许多情节中所含有的性象征意义也消失了（如原作中祥子与虎妞发生性关系后，经常出现的扫地情节显示着祥子洁身自好的意愿或潜意识），我们再也不可能从其修改本中的同一情节读出原初版本具有的这方面的象征意味来。又如，《子夜》初版本借写性显示出丰富

的社会人生内涵，如写忙于“两边的工作”，“性的要求和革命的要求，同时紧张”的革命者。写玛金因为与苏伦有不同的政治立场而拒绝了他进一步的性要求。而1954年的修改本只突出革命者忙于革命工作，在革命者身上体现出的性的政治内涵也消失了。茅盾在《子夜》初版本中证明了写性说欲的合法性，而在其修改本中，只让性成为生活腐朽、道德堕落的见证，成为反面人物身上才有的叙事特权。关于革命问题的修改也会影响文本。老舍早期对革命有一种独特的理解，他认为理想的革命应该是学真本领干实际事业[4]，而不是暴力革命、政党的革命。为此在《骆驼祥子》初版本中设计了阮明这类革命青年作为嘲讽的对象。而1955年的修改本在删去这个人物及其相关情节后，既避免了错写“革命”的嫌疑，又抬高了劳动者祥子（因为祥子在初版本中出卖了“革命”青年阮明）。加上老舍在这个修改本的《后记》中重新赋予《骆驼祥子》对革命所具有的价值和意义，我们再不会从这个版本中读出与真正的“革命”相悖的意义来。

其他一些次要内容的修改，一些纯艺术上的修改甚至是纯语言的修改也会改变文本本性。有些修改看似无足轻重，但经过阐释的循环，也会使文本产生新的释义和新的价值。如《太阳照在桑干河上》1950年的修改本将张裕民谈话中的“翻身”一词改为“翻心”，这一改却关涉到对作品主题的重新理解。“翻身”只是农民在经济上、政治上获得土地、农具，获得当家作主的权力等，“翻心”才是思想上、精神上真正的觉醒、解放和提升。“翻心”一词重新照亮了修改本中的许多人物和细节，成为对文本主题的最经济的概括。而关于钱文贵的一些微调细改看似只是对人物性格的一种修辞上的润色，经过阐释的循环，也可以发现这对整个作品叙事的影响。钱文贵原本是小说故事展开中的最大的一个谜。只有破解这个谜，找到谁是真正厉害的地主（暖水屯的第一尖），才能真正破除地主阶级的威势，解除农民的顾忌，开展土改。谁是第一尖？能否揪出第一尖？这是悬念。作品中寻找了四次（个）：第一次（个）是侯殿奎，第二次（个）是李子俊老婆，第三次（个）是江世荣，最后才揪出了钱文贵。这是释念。这就构成了一种解谜式的

叙事结构。在这种结构中，钱文贵掩盖得越深越巧妙，作者对他的叙述越不露声色，越能增加故事的悬念性。但《太阳照在桑干河上》的修改本对钱文贵的修饰词用得更显露、更明确，这种修改无疑使新的文本减少了悬念性。这类不起眼的修改，实际是能牵一发而动全身的。一些纯技术或纯艺术的修改，如，《家》对鸣凤出嫁时间的修改、《倪焕之》段落的合并等对重新解读作品和人物也都有影响。即便是纯语言的修改，如《倪焕之》文集本是一种汉语规范化方面的修改，对文本的释义没有什么影响。但这也会使读者感到新旧版本在语感、文风等方面的不同文本本性。

副文本因素的修改也会导致释义的变异。热奈特在谈跨文本关系类型时提到“副文本”。[5]副文本是相对于一部作品整体构成中的“正文”而言的，它包括标题、副标题、扉页引言、序跋、插图、封面等。副文本因素为文本提供一种氛围，为阅读文本提供一种导引，参与文本意义的构成。是版本和文本的重要本性，也是阐释的循环不可忽略的内容。中国现代长篇小说修改本中副文本因素的修改也会改变文本本性。如标题，《桑干河上》易名为《太阳照在桑干河上》不仅使整本书首先就给人一种明朗的感觉，还强化了文本里“太阳”的象征意义。又如序跋，许多长篇小说的作者在修改本的序跋中解释创作意图、作品主旨、人物形象等与在原初版本序跋中的解释往往有相当大的出入。《家》的《十版改订本代序》说高家是“资产阶级家庭”，文集本“附录”中《关于〈家〉》（十版代序）则说是“封建大家庭”，全集本“附录”罗马尼亚文译本《序》又说是“封建地主家庭”。这些不同的说法会影响我们对作品主题、人物等的理解。又如封面，修改本的封面往往不同于原初版本，当这个封面在图解作品主旨时，当这个封面是作者自己设计或认可时，它就显得重要了。如《围城》初版本的封面是一对背对背的男女半身图像，而 90 年代版本的封面是城墙砖的图像。前一封面只喻示婚姻的围城性质，后一个封面能突出作品人生万事皆围城的寓意。总之，副文本因素的修改，从一个特殊的层面证明了修改本与原初版本的不同版（文）本本性。

三 评述的尴尬

作家对长篇小说的反复修改，使许多作品都有了众多的而且是有释义差异的版（文）本。那么，文学批评和文学史叙述又应如何从中选择和确定版（文）本呢？韦勒克和沃伦在他们的《文学原理》一书中曾强调文学研究的第一步是要选择一个精校本。而一部中国现代长篇小说的许多版（文）本可能都是精校本。沃尔夫冈·凯塞尔在其论著《语言的艺术作品》中认为文学研究应依据一个能够代表作家意志的版本。而一部中国现代长篇小说的不同版（文）本可能是作家在不同时期意志的体现。中国古典文学研究往往去找一个“善本”。但在现代长篇小说的众多版（文）本中，我们却难以简单地去确定一个“新善本”。这正是我们的文学批评和文学史叙述面临的一种尴尬。

很久以来，我们的许多文学批评文章都缺乏一种版本意识。当一部长篇小说刚刚出版，文学批评的版本所指自然很明确。但当这部作品又有了众多修改本（包括定本）时，问题就来了。这时，文学批评便有以下倾向：首先是版本笼统所指。这要么是从众多版本中任选一个版本以此统指作品，这种现象最普遍。要么是以修改本或定本统指作品。如，50 年代的许多文学批评文章谈论现代长篇小说时依据的就是当时那些新出的修改本。在后来的文学批评中，版本笼统所指的现象依然非常严重。如，90 年代许多人贬低《子夜》，所依据的往往是它的修改本或定本。那些统指性的结论实在有点委屈《子夜》了。其次是版本互串。就是将一部作品的一个版本的阅读印象强加于另一个版本，或者将一部作品不同版本序跋中的文字混同引用，或者引用人们评说旧版本的文字来论析新版本。这类版本互串现象可以说随处可见。

这些现象都影响了文学批评的严谨性。就中国现代长篇小说中那些版本与文本具有一致性的作品而言，版（文）本笼统所指会妨碍批评的具体化。这些作品的不同版（文）本各有不同的特点，艺术价值也有高低之分。笼统所指很难准确地把握它们各自的版

（文）本“本”性和特有价值；统指性的结论对另一些版（文）本多少有些不合辙。而版（文）本互串会带来阐释的混乱。这有可能将对一个版（文）本的阐释用于另一版（文）本，造成张冠李戴。因此，我们的文学批评应有一个最基本的原则：版（文）本精确所指！就是当我们批评具有众多版本的长篇小说时，应对所依据的版本作一个精确的注释或说明，同时我们的批评也应指向这个版（文）本。严格地说，没有版（文）本精确所指的批评，其内部已经在自行解构。在许多批评文章中，我们都能隐隐听到一种裂帛之声。

同样，中国新文学史或当代文学史也存在严重的版本选择和确定方面的问题。这些文学史一般有两种做法：一是用修改本或定本去评述小说。如，有的文学史用 1953 年的修改本去评述《家》。[6]有的小说史用 1952 年的修改本去评述《桑干河上》。[7]有的文学史甚至用 1953 年的删节本评述《倪焕之》，得出“作者就这样完成了倪焕之性格的发展和思想认识的改变”的结论。[8]这种做法没有注意到作品诞生的历史时刻，自然不严谨。二是只以初版本去评述小说，可以说大多数文学史都是如此。这种做法虽然得到公认，但也未免有些简单化。这看似具有史的意识，但如果该作还有先于初版本的初刊本和后于初版本的修改本，所谓史的意识也就成问题了。

而影响文学史选定作品版本的主要是两种观念。其一是版本进化论思想。多数长篇小说作家尤其是那些“悔其少作”的作家，总认为他们作品的修改本肯定优于初刊本或初版本。如，巴金说：“我一直认为修改过的《家》比初版本少一些毛病”，绝不会“让《家》恢复原来的面目”。[9]有许多研究者也认定作品会越改越好。他们往往择出改得好的词、句作事例来论证，并引用鲁迅《不应该那么写》一文及文中转引的惠列赛耶夫的话来作理论依据（实际上，鲁迅谈的是手稿诗学的问题，并非指作品出版或发表后的修改）。我们当然能从一部现代长篇小说的版本变迁中找到修辞完善、技巧改进的例子，但这不足以证明修改本整体上一定比原初的版本好。中国现代长篇小说的修改过程往往是除魅化的过程，更多的是艺术完善之外的修改。再说，作家以衰年的理智改青年或盛年

的热血之作也未必会改得更好。如果一部作品的底蕴在流失，有机性已破坏，那种雕虫小技的修改又有何补益呢？所以，仅仅从创作学或修辞学来评价一部作品问世之后的修改，会以偏概全，会形成一种版本进化论思想。文学史的写作如果依照这种观念去选择版本，自然很难对现代长篇小说作出公正的评价。

第二是“善本”的观念。“善本”本是古籍版本学的版本辨优标准。善本即版本中的优者。那些旧本、足本、精本才是善本。在新文学作品中，一般都认定初版本是“新善本”。如果一部长篇小说有初刊本，那么与这个初刊本相比，经过校订、修改的初版本也许要“善”。但令人难以择“善”而从的是许多长篇小说不只是有初版本，还有修改本及作家最后搞定的定本。当《中国新文学大系》和许多中国现当代文学史都只认长篇小说的初版本时，许多作家的文集或全集收的却是定本。这是否意味着“新善本”的多重标准呢？“善本”原来最本质的含义是一个“真”字。善本首先是古书中最可信的版本。而许多现代长篇小说作品有不同的版（文）本，其每一个版（文）本都是作者的手笔，都可信。我们若从中求“善”，这个“善”首先应该善在文本的内容真实性和美学价值上。所以，所谓“新善本”，对现代长篇小说来说不只应该是善版本，更应该是善文本。实际上，善本这个概念从历史源头上就值得商榷。版本学家常说到的“善本”概念来源的最早文献《汉书·河间王传》中所用的概念是“善书”。一般都认为这“善书”即“善本”。这种理解可以存疑。善书应指图书（文本）内容好，而善本是指版本内容好。善书不一定是好版本，而善本也不一定是好书（好文本）。这些具体的区别对现代长篇小说的文学史评述很重要。以《围城》为例，若要从其诸版（文）本中择出真正的善文本，那就不是其初刊本、初版本或其他版本，而是其定本。文学史若只拘泥于传统“善本”的标准，只提初版本，同样不可能公正地评述一部具有众多版（文）本的现代长篇小说。

因此，文学史、小说史的写作就应该有所改变。那就是至少在评价一部小说之前，应该叙述其版本变迁史。更科学的作法应该是从一部小说的不同版（文）本来作具体的论析。某些中国古代文

学史在对古典小说名作进行叙述时往往会叙述其版本渊源，而中国新文学史却很少叙述一部现代小说作品的版（文）本变迁。现代文学史由于囿于初版本，对小说的版本变迁几乎不提。“当代”文学史对小说的修改本略有提及，也不完整。往往是小说曾引起争论，文学史要叙述这场争论，才提到修改问题，才涉及版本问题。笔者认为20世纪的中国文学史、小说史还必须重写。20世纪80年代后期所谓“重写文学史”的讨论，强调重写的只是“文学”而不是“史”。要真正突出“史”的科学性，最根本的问题是应该关注作品的版本问题。因此，重写文学史、小说史的一个重要方面，就是加进现代长篇小说的版本问题，对其不同的版（文）本进行具体的、历史的、动态的评述。既要注意作品面世的历史时刻，也要述及作品面世后的修改史。对现代长篇小说作品的评述不可漏缺它的原初版本和各种修改本。中国现代文学史、小说史的写作必须备众本写众本！

注释

[1]《毛泽东选集》第3卷，人民出版社1966年版，第813页。

[2]《为促进汉字改革、推广普通话、实现汉语规范化而努力》，《人民日报》1955年10月26日社论。

[3]黄子平：《“灰阑”中的叙述》，上海文艺出版社2001年版，第63~64页。

[4]见《老舍全集》第1卷，人民文学出版社1980年版，第306页。

[5]见史忠义译：《热奈特论文集》，百花文艺出版社2001年版，第71页。

[6]司马长风：《中国新文学史》（中卷），昭明出版社1978年版，第43页。

[7]夏志清：《中国现代小说史》，台北传记文学出版社1979年版，第492页。

[8]吉林大学中文系：《中国现代文学史》第1册，吉林人民出版社1959年版，第212页。

[9]《巴金全集》第1卷“附录”《为香港新版写的序》。

（原载于《文学评论》2003年第5期，收入《2003文学评论》，人民文学出版社2003年版。）

《家》的版本源流与修改

金宏宇

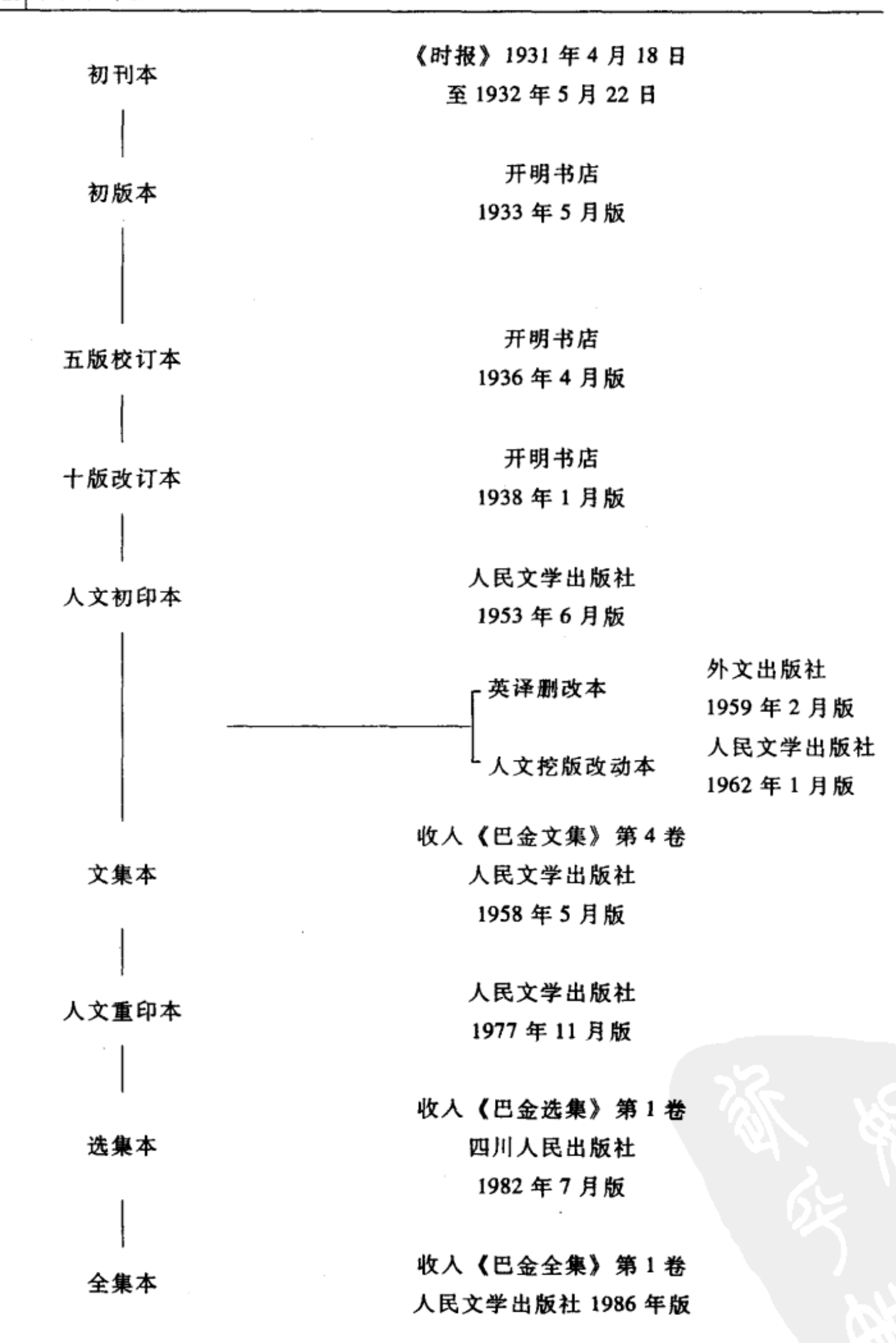
一

1931 年 4 月，巴金应上海的《时报》之邀开始写作构思已久的长篇小说。同月 18 日，这部作品以《激流》为名开始在《时报》上连载，至 1932 年 5 月 22 日载完。小说正文共 39 章，每章有章题。另加《引言……》和《后记》。由于连载时是随写随印，小说自然有待完善。所以，1933 年 5 月开明书店据《时报》初刊本排印单行本时，作者对小说进行了首次全面修改。用《家》取代原书名《激流》（使“激流”成为以《家》为开头的三部曲的总题），原来的《引言……》改题为《〈激流〉总序》，以《呈献给一个人》一文为《家》的“代序”。小说正文则通过少数章节的合并、扩写和部分章题的调整、修改而变成了 40 章，是为初版本。1936 年开明初版本《家》第五次印刷时，作者又趁机作了一些修改，并加《五版题记》。我们称之为五版校订本。1938 年开明书店第 10 次印刷的《家》，被作者又从头到尾修改了一遍。删去各章章题，只留章码；文字内容亦改变很多。又加《十版改订本代序——给我底一个表哥》。1953 年的人文初印本是作者又一次修改的结果，增写了注释，新写了一篇《后记》，后附《〈激流〉总序》，删去十版改订本中的两篇《代序》和一篇《题记》。在人文初印本

基础上先后又有三个不同的修改本：一是收入1958年出版的《巴金文集》中的《家》，其正文文字、内容有很多改动，置于卷首的《〈激流〉总序》和卷尾的《后记》、《呈献给一个人（初版代序）》、《关于〈家〉（十版代序）》、《和读者谈〈家〉》等在文字或内容上亦有所修改。二是1959年2月由外文出版社出版的英译本。这个版本的中文底本是删改本。三是1962年1月仍由人民文学出版社出版的挖版改动本。1977年《家》被人民文学出版社重印，其正文未作新的改动，只改正了少数几个错字。另外增收《关于〈激流〉》一文并新写一篇重印《后记》。1982年《家》收入四川人民出版社出的《巴金选集》第1卷，是为选集本。它是《家》的最后一次修改，不过改动很少。序、跋文除保留了文集本所收之外，卷首增收选集总“代序”《文学生活五十年》，卷尾增收1977年人文重印本的重印《后记》（易题为《一九七七年再版后记》，删去最后两段文字）。1986年收入《巴金全集》第1卷中的《家》，以选集本为底本，卷首收全集《自序》、《〈激流〉总序》，小说正文之后附录《呈献给一个人（初版代序）》等10篇序跋文，是为《家》的定本。这是《家》的版本沿革大概（图示见456页）。[1]

二

《家》的版本演变体现为一种修改过程，其修改次数之多，可为新文学作品之最。如果算正文本和序、跋等副文本的改动，共修改有9次之多。如果只算正文本内容上的改动并考虑到这种改动的递进性（排除英译删改本和1962年人文挖版改动本），《家》的修改也有6次。巴金本人在《关于〈激流〉》中说：“一共改动了七八次。”在《无题集·为旧作新版写序》中说：“至少修改了八遍。”在《病中集·谈版权》中说：“共改了八次。”将《家》的这许多版本逐一对校实非易事。笔者仅对校其初版本（第一个全本）和全集本（定本），就发现修改了14 000多处（处次的计算最小以逗号隔开的半句为单位，半句中无论修改几处均按1处计算。两半句前后语序调换的只算1处。其他增删的句、段连续成片的算1处）。几乎是每章、每段甚至每句都有所修改。



初刊本
《时报》1931年4月18日
至1932年5月22日
初版本
开明书店
1933年5月版
五版校订本
开明书店
1936年4月版
十版改订本
开明书店
1938年1月版
人文初印本
人民文学出版社
1953年6月版
英译删改本
外文出版社
1959年2月版
人文挖版改动本
人民文学出版社
1962年1月版
文集本
收入《巴金文集》第4卷
人民文学出版社
1958年5月版
人文重印本
人民文学出版社
1977年11月版
选集本
收入《巴金选集》第1卷
四川人民出版社
1982年7月版
全集本
收入《巴金全集》第1卷
人民文学出版社1986年版

巴金是现代中国作家中最爱修改自己作品的作家之一，他的许多作品都反复修改过。他在许多序跋文、创作谈和“随想录”中对这些修改情况都作过说明和解释。其中他反复地谈及他的修改动机和态度。他说：“我愿意做一个‘写到死，改到死’的作家。”[2]因为是“边写边学，因此经常修改自己的作品。”[3]“无论如何，修改一次总比不修改好，至少可以减少一些毛病。”[4]“大的毛病是没法治好的了，小的还可以施行手术治疗。我一次一次地修改也无非想治好一些小疮小疤。”[5]“关于修改作品，有人有不同的看法，可是我坚持作家有这个权利。我说过，作品不是学生的考卷，交出去以后就不能修改。作家总想花更多的功夫把作品写得更好些。拿我来说，就是把武器磨得更锋利些。”[6]他又说：“几十年来我不断地修改自己的作品，因为我的思想不断地在变化，有时变化小，有时变化大。”[7]从这些言谈中，可以看出巴金修改旧作既有艺术上不断完善的考虑，也有思想上不断更新的追求。《家》所进行的繁复修改也体现了这两种修改动因。

巴金早期对《家》的修改主要是前一种动因。所以，前三次修改主要是做一些技术上或艺术上的补正和改进工作。从初刊本到初版本的修改，主要是弥补初刊时随写随印留下的疏漏，如，文字上的梳理、行文上的统一、章节上的调整。第三十五章高老太爷死后闹分家的几段则是情节上的补足。初版本成为第一个全本。从初版本到五版校订本的修改主要是改错，巴金在《五版题记》中说：“我把误植的字一一改正，另外，还改排了五页，因为这里面有我自己认为不妥当的地方。”[8]在五版校订本到十版改订本的修改中，章题的删除、称呼的改变等也主要涉及文题相符、叙事客观等艺术问题。至此，《家》已有了一个艺术上相对完美、校勘上相对精良的版本了。中华人民共和国成立后，巴金对《家》进行的修改则是由于思想变化而想去修改作品的动因占了主导地位。因此这些修改既有艺术上的进一步完善，更有思想内容上的翻新。关于人文初印本的那次修改，巴金说：“我本想把这小说重写，可是我终于放弃了这个企图。……我索性保留它底本来的面目吧。然而我还是把它修改了一遍，不过我改的只是那些用字不妥当的地方，同时

我也删去一些累赘的字句。"[9]但这“用字不妥当”方面的修改，不只是语法或语言规范上的，也涉及了文本的内容。从人文初印本到文集本的修改不仅有语言上的修改，更有情节、人物等文本内容上的变动。至于出英译删改本则更带有一种非艺术的功利目的，是以满足民族自尊心和政治标准第一的尺度去删改的。这次删改是“整章的删节”，“一切为了宣传，凡是不利于宣传的都给删去，例如在地上吐痰、缠小脚等等等等”。[10]50年代的几次修改（除了人文挖版改动本）使文本的思想内容有了较大的质变，尤其是文集本。70年代末至80年代初的几次修改基本上是少量文字上的完善、修订，最终使《家》有了定本。

从《家》的前后近50年的历时性繁复修改中，我们固然能看到巴金思想感情和艺术态度的变化，更应看到每次修改带来的文本差异。我们主要从《家》的最初的全本（初版本）和最终的定本（全集本）的对校中来看这种差异，一些重要的改动兼校其他重要版本（考虑到《家》修改上的递进性，我们阐释的时候，排除英译删改本和人文挖版改动本）。通过对校可以看出《家》的版本变迁过程及版本之间的差异，可以看出初版本与定本之间的更大的出入。《家》得到了较全面的翻新。这种翻新主要是内容性因素，其次才是形式因素。

我们先来讨论《家》中对高家的经济状况和社会环境方面的修改。这类修改主要是在出文集本的时候。首先，修改后使高家除了拥有大量田产之外，还成为公司股东，拥有大量股票，再加上克明又开律师事务所，这样高家便还带有资产阶级特色了。高家既是成都北门的首富，这种修改就比较合理，既为高家人物营造了一个更真实的经济环境，也符合20世纪初中国许多封建大家族转向工商业的历史事实。而对高家经济状况的修改就涉及对高家的阶级性质的如何界定问题。高家到底是一个封建地主家庭还是一个带有浓厚封建色彩的资产阶级家庭呢？在初版本中似乎是前者，在文集本至定本中更像后者。而巴金本人在中华人民共和国成立前后的说法是不一样的，我们将他在《家》的序跋文和一些与《家》有关的创作谈中的不同说法列为一表。

从下表可以看出，巴金在中华人民共和国成立前一直认为高家是资产阶级家庭，而20世纪50年代则开始认为高家是封建地主家庭或官僚地主家庭，甚至在文集本至全集本中改《十版改订本代序》中的“资产阶级家庭”等说法为“封建大家庭”。而巴金对作品的具体修改与这刚好相反，到文集本及其以后的版本中，都突出了高家的资产阶级性质。这种相互矛盾我们只能这样解释：巴金对作品的修改遵从了艺术规则和历史事实，而巴金对作品的解释则可能受50年代批评家的影响（冯雪峰的《关于巴金作品的问题》、扬风的《巴金论》等文章都强调了《家》的反封建意义），或者是巴金不自觉地迎合了时代潮流，把作品放进了50年代的解读语境

初版本《后记》：资产阶级的家庭（1932年）	全集本“附录”《初版后记》：资产阶级家庭
《十版改订本代序》：资产阶级的大家庭 （1937年）　资产阶级家庭	文集本、选集本、全集本“附录”《关于〈家〉》（十版代序）：封建大家庭；《谈〈家〉》：封建大家庭（1957年）、地主阶级的封建大家庭官僚地主家庭；文集本、选集本“附录三”《和读者谈〈家〉》：同左（本文系据1956年为英译本《家》写的《后记》改作，收入《巴金文集》第14卷时，题改为《谈〈家〉》。发表于1957年第1期《收获》杂志时，题改为《和读者谈〈家〉》）
《谈影片的〈家〉》：官僚地主家庭（1957年）	
《谈〈春〉》：封建大家庭（1958年）	
《谈〈秋〉》：官僚地主家庭 （1958年）　封建旧家庭	
法文译本《序》：专制的封建家庭（1977年）	全集本“附录”：同左
罗马尼亚文译本《序》：封建地主家庭 （1979年）　封建大家庭	全集本“附录”：同左

中。巴金在50年代以后的许多序跋文和创作谈中都更强调了《家》的反封建主题。因此，高家的阶级性质只有这样界定，才可能更好地去确证这个主题。然而作者本人的导读是无法替代我们对文本的解读的。

这方面的修改又使高家处在一个“水灾，兵灾，棒客，粮税样样多”的社会环境中，并强调了克安、克定这种败家子的内里蛀空。这就有意识地暗示了高家败落、崩溃的另一些重要原因。巴金曾在《十版改订本代序》中说旧家庭崩坏的“必然的趋势，是被经济关系和社会环境决定了的”。巴金说这是他的信念。但是这种信念在《家》的初版本或文集本之前的诸版本中并没有充分的表现，以至40年代的批评家读《家》的十版改订本时对此提出批评。巴人指出：“巴金在《家三部曲》里，把中国家庭的崩溃，是仅仅放在礼教传统和新思想的争斗下崩溃的。他没有在那里描出由于国际资本主义的侵入，因而摧毁了中国的封建经济基础，使家族制度崩溃的画面。”[11]徐中玉也说：“决定着这个资产阶级大家庭的崩坏的命运的经济关系和社会环境两个因素，在这三册书里并没有得到适当的足够的反映。”[12]巴金的修改是不是对这种批评的回应，不能确定。但这种修改至少是强化了巴金在《十版改订本代序》中说过的写作意图，比初版本更多地揭示了高家崩溃的复杂原因。这些修改影响我们对《家》的思想蕴含的阐释，使文集本、全集本等更多几分深刻和真实。

《家》的另一种修改是删去初版本中可能引起性联想的词句。到文集本，这种洁化修改已完成。这种修改在一定程度上也改变了版本本性。相对于初版本来说，文集本至全集本可以叫洁本了。实际上，即便是《家》的初版本也可以算是一种洁化叙事。巴金是耻于写性也不善写性的，《家》的初版本中几乎没有什么较骨露的涉性情节。除了一句涉及鸣凤性征的叙述之外，只有高家父子与戏子一起照相，克安、克定嫖妓并勾引女佣之类的简单交待。对此，并无正面叙述。但是初版本里仍然有一些可能引起读者的性联想的词句。这些词句有一部分只是套人当时流行的一些空泛的反对封建婚姻的议论，如“无爱的婚姻，变相的卖淫……”等。巴金在

1958年谈到这类修改时说："许倩如在课堂中写给琴的字条上有这样的一句话：'你便抛弃你所爱的人，给人家做发泄兽欲的工具吗？'我现在删去了它，因为有人认为这不象一个少女的口气。其实当时有些少女不仅说话连行动也非常开通。只为了表示女人是跟男人'完全'一样的人。许倩如写出那样的话也是很寻常的事情。"[13]但是巴金迫于批评而删去了。还有一部分词句则是青年巴金通过人物写出的一种性的想象。如，鸣凤想：就在七天以后她"会被抱在那老头儿底怀里象肉块一样"。又如，觉慧想：这时鸣凤"是怎样地躺在老头儿底怀里做那人底发泄兽欲的工具了"。这类性的想象固然能表现冯乐山的兽性，却像双刃剑一样，也损害了正面人物自身，而且这只是一种将来时的拟想，并非现实。巴金删去这些词句时是否也从这种艺术表现效果上来考虑的呢？不得而知。但巴金对这所有的可能涉性的词句的删除主要是在50年代完成的，可想而知是对新的道德观念、洁化的叙事方式、狭隘的文学批评等的归顺。

有关劳动人民叙述的修改基本是在中华人民共和国成立后的人文初印本到选集中完成的，最集中地体现在文集本中。举凡有丑化或贬抑劳动者的词句都被删去，又增加了叙述底下人美好、善良品行的文字，还补叙了主人（瑞珏、觉慧）与仆佣的深厚情谊。这类修改主要是把劳动人民的形象描叙得更好，同时对觉慧、鸣凤、瑞珏形象的美化也起到一定的作用，当然也更好地传达了巴金童年与仆佣亲近的经验和情感。而红灯教是匪的叙述的删除则避去了诬蔑农民起义的嫌疑（在官方历史叙述中，红灯教这类民间组织也是被放在农民起义队伍之中的）。对劳动人民叙述的翻新自然与新社会劳动人民当家作主的历史语境相关，也与新中国强调写工农兵的文学指令相关。这也许是巴金思想发生变化或思想改造的一种证据吧。

《家》在内容性因素上的翻新更多地还是体现在人物形象及人物关系的修改上。而对觉慧的修改最突出（我们只说关于他的一些重要修改）。这些修改主要是在人文初印本和文集本中完成的。我们将初版本中的觉慧与全集本中那个最后定型的觉慧比较，会发

现有很大的差别。在初版本中，他虽然不与祖父亲近，却有着对他的敬爱之情和感恩心理，还在祖父临死前的短时间里感觉到找着了“一个喜欢他的祖父”，为他的即将死去而悲伤、惋惜。而在全集本中，他对祖父只有敬畏，对祖父之将死木然冷观，几乎没有什么亲情的感念，在祖父死后还对他的“行述”、灵位牌上的文字加以抨击，俨然一个不妥协的反封建英雄。在初版本里，觉慧对鸣凤开始是狂爱，接着是准备放弃。突出了他在爱情上飘浮不定、缺乏勇气、不愿牺牲的贵族少爷特性，当然也显示了他的“匈奴未灭，何以家为”的献身社会的热忱。而在全集本里，觉慧对鸣凤的爱则更深沉，强化了他在爱情和事业的选择上的矛盾心态，也抹去了贵族少爷的怯懦性。总之，我们在初版中看到作者对觉慧的叙述虽然有矫情之处，如，写他吻鸣凤坐过的石凳等。但这个觉慧相对来说写得感情更丰富，性格更富于变化，更具有历史真实性，是一个较典型的带有贵族少爷习气的“五四”青年。而到全集本，对觉慧的叙述虽然较自然，但也回避了他应有的许多特性，反不及初版本中的形象丰满。觉慧被英雄化、完美化与50年代巴金刻意强调《家》的主题中的反封建意向是直接连在一起的。

觉慧对祖父的感情和态度被修改后，只影响了他的性格塑造。而与鸣凤感情关系的被修改，不仅影响他的性格塑造而且牵涉了他与琴的感情关系。初版本中，觉慧随时准备放弃鸣凤，却直到觉民与琴的关系确定了以后还仍然爱着琴。虽然他声明“我爱琴姊也不过是把她当作我底长姊罢了”。但对琴的爱恋（主要是暗恋）是十分明显的。觉慧陷人与鸣凤、琴的三角关系中，也与觉民、琴构成三角关系。初版本写出了觉慧感情的复杂及心态的复杂。他的心里一直存在“两个面庞”（初版本第三章标题）。聂华苓曾对巴金说：“你的《家》不行，写恋爱也不象，那个时候你还没有结婚。”[14]这话若是针对《家》初版本而言，则未必妥当。要真切地写出少年人游移不定的爱未必要等到结婚，巴金在初版本里已经做到了。而经过人文初印本、文集本的逐渐修改，到全集本时，觉慧由多情向专情的方向移动了许多，这种三角关系也被有意淡化。一方面是强化了觉慧对鸣凤的爱，另一方面则弱化了觉慧对琴的

爱。如，他不再把眼光在琴的面庞上"放了许多"而只"停了一会儿"。这种修改是双向互动的，还会导致理解上的三向互动。如，他对鸣凤的爱少，对琴的爱多，对觉民的妒忌也多，反之亦然。这种修改还会牵涉作品内在结构的变动。如，在初版本中，觉新三兄弟就明显地组成了三个三角关系。全集本中觉民、觉慧的三角故事就有些遮掩了。

觉慧身上无疑有巴金的影子，而鸣凤和瑞珏也被巴金赋予了自己的思想，这尤其是在初版本《家》中。巴金早年的思想是安那其主义、人道主义、民主主义等的混杂。他把这些思想赋予了他笔下的人物，让它成为他们的信仰。初版本中的鸣凤和瑞珏就被巴金外贴了本不属于她们自己的思想及言行。在《家》的翻新过程中，鸣凤和瑞珏则得到不同程度的修改。这些修改也主要体现在人文初印本和文集本中。对鸣凤的修改除了删去她的轻浮的举止、粗话和书生气的话等外，还删去了她可能是来自人道主义或安那其主义的"人类爱"的思想。如，她怀着天真的心"爱人"、"希望一切的人幸福，她不歇地为人服务"等文字都被删去。另外，初版本中写鸣凤之死突出了她"甘愿牺牲自己"以成全觉慧的前途、事业和伟大。这种"献身"的思想无疑也是巴金个人的。通过修改，这种思想也被淡化。鸣凤之死只是一个刚烈女子的殉情，其背后不再有这种深刻的思想动机。所以定本中的鸣凤除了被美化了一些，还比初版本中的鸣凤显得更真实更朴实。而对瑞珏的修改，重要的是在第二十四章。这一章主要写瑞珏与梅的一次长谈。初版中的瑞珏在这里表现了一种基督的情怀：她说她"爱"自己的情敌梅，她向梅请求"宽恕"。最后作者说她们"两个人差不多要熔化为一个人了"。在这里，巴金个人的思想意识对人物的外贴和强加也是非常明显的。而在定本中，人物的这类言辞和这类对人物的叙述几乎都删去了，比初版本显得更自然些。总之，对鸣凤和瑞珏的修改，除了一些艺术上完善的修改之外，更主要的是抹去了巴金旧有思想的印痕。

在《家》的《十版改订本代序》中，巴金曾说："我所憎恨的并不是个人，却是制度。"在中华人民共和国成立后的许多创作谈

中，巴金更强调了这个观点。随着时间的推移，在这个观点的支配下，巴金对陈姨太的认识有了改变，这导致了对这个人物的修改。对她的较重要的修改都是在出文集本时进行的。巴金当时这样谈到陈姨太："我承认我写《家》的时候，我恨陈姨太这个人。我们老家从前的确有过一个'语言无味、面目可憎'的'黄老姨太'，我一面写陈姨太，我一面就想到'黄老姨太'。不过我恨她不如我恨陈姨太那么深。我在陈姨太身上增加了一些叫人厌恶的东西。但即使是这样，我仍然不能说陈姨太就是一个'丧尽天良'的坏女人。她没有理由一定要害死瑞珏，即使因为妒忌。陈姨太平日所作所为，'无非提防别人，保护自己'。因为她'出身贫贱'，并不识字，而且处在小老婆的地位，始终受人轻视。在高家，老太爷虽然不讨厌她，但是除了老太爷外就没有一个人对她友好。甚至在老太爷跟前的时候，她也会想到老太爷死后她的难堪的处境。因此她不得不靠老太爷的威势过日子，而且她更不得不趁老太爷在时替自己打算。她不曾生儿育女，自己家里的人也已死绝，老太爷是她唯一的亲人，也是她唯一的靠山。她当然比别人更关心老太爷。她没有知识，当然比别人更容易被迷信俘虏，她相信'血光之灾'，她不能想象老太爷死后满身浴血的惨状。（略）陈姨太也得拿他做护身符，她只是一个旧社会中的牺牲者。（略）倘使把一切坏事都推在'出身贫贱'的陈姨太身上，让她为官僚地主家庭的罪恶负责，这不但不公平，也不合事实。鞭挞了人却宽恕了制度，这倒不是我的原意了。"[15]这里有巴金对一开始写陈姨太时的回忆，也有巴金修改陈姨太时的新认识，这更是巴金对文集本中的陈姨太这个人物的解读。改定后的陈姨太被描写得更具体、更爱打扮，更突出了她的姨太太角色特征和地位。而删去她的复仇动机，就使避"血光之灾"只证明了她的迷信和对老太爷的关心，从而使她从蓄意害人中解脱出来。对陈姨太的修改更明显地突出了巴金恨制度不恨人的主题意向。删去陈姨太的复仇动机与瑞珏之死的关系，固然使第三十四章的结尾少了一个悬念，使第三十四章和第三十六章的"复仇"少了一种连贯，但却使陈姨太这个人物变得更真实。

作者感情的微妙变化也会影响对人物的修改。《家》的写作本

来有很多真实的人物原型。《家》问世后，巴金的家人、亲戚往往对号入座。这很有可能使巴金回想起与这些真实原型之间的关系而在感情上起一种变化，从而使这种感情因素在修改《家》时起作用。这里就有一个与作品中的人物感情联系较虚而与真实的原型感情联系较实的区分。同时，巴金在创作《家》时为激情所裹挟，而在修改《家》时则更清醒。这又有激动与理智或感情的热与冷之分。这种微妙的变化的确体现在巴金对人物的修改上。如，对剑云的修改。《家》的《十版改订本代序》副标题是《给我底一个表哥》，这个表哥就是剑云的原型。这篇文章里说这个表哥有"谦逊"、"勇敢而健全的性格""却得了剑云那样的命运"。而《家》中的剑云则被写成一个怯懦的自卑狂。这个表哥曾是巴金的"指路"者，最初把巴金的眼睛拨开，巴金对他充满感激。当巴金在《家》的结尾"拿'很重的肺病'，来结束剑云底'微小的生存'时"，这个表哥也不叫出他的抗议。出于对这个表哥的感情，巴金实在不忍给剑云一个太悲惨的结局，所以在十版改订本中对他的结局作了修改。巴金在《给我底一个表哥》一文的注解中说："关于剑云底结局在《家》底旧版本里面有着这样的话：'……我知道他患着很重的肺病，恐怕活不到多久了'（第四十章）。现在我把它们改作了，'他得了肺病，倒应该好好地养一两年才行。'"关于剑云的一些修饰辞与叙述，如"胆怯""固执""可怜""谜""神经病"等在十版改订本及其以后的版本中也删去不少。对克明的修改，重要的原因也是作者的这种类似的感情变化。克明的原型是巴金的二叔。从巴金的《谈〈春〉》《怀念二叔》等文章中可以看出对他的感情。这种与人物原型的真实感情影响了他对作品人物的修改。克明最终改定为一个恂恂儒者。对他的修改主要是在文集本中完成的。

其他人物的修改主要从艺术表现效果上考虑的，对文本的解释并无太大的影响。高老太爷是其中改动较大的。虽然觉慧对他心肠更硬了，可是作者反倒对他更同情更了解。他的内心世界更丰富，他的言辞更真实也更性格化。虽然在 50 年代的创作谈中，巴金一再强调高老太爷是"封建统治的君主"、家中的"暴君"，但在作

品中并没有把他改得更坏以突出反封建的主题。对他的修改基本上是一个如何写好一个人物的艺术问题。

上述修改内容已含有不少对作品情节、结构的修改。对《家》的修改还有一些往往只是为了使情节自身发展更具合理性或结构更紧凑。如，第二十三章写连长太太带着勤务兵要住高家，被克明厉声说了一通。临走时，勤务兵丢下“等一会儿老子给你们喊一连人来”的话。初版本并无后续情节，全集本里则有：果然不久，一个兵来贴了某排驻此的白纸条的情节，使情节完整。第三十三章写觉慧去看逃婚而藏在黄存仁家里的觉民。初版本里黄存仁未出现，似不合理，全集本有黄存仁加入他们谈话的情节。而第十九章提到“周外婆家的蕙表姐和芸表姐”的两段文字仅仅是为了三部曲结构的缜密。修改《家》时，《春》、《秋》已出，蕙和芸正式出场。补上这两段文字，等于在《家》中补一伏笔。这一“草蛇灰线”便把三部曲前后紧紧贯串。有时，作者也删去有缝合结构作用的线索。如，初版本第二十三章写克定的魂好像被连长太太勾引去了，到第三十三章于是有克定的新姨太就是那连长太太的交待。这条线索使第二十三章与第三十三章前后勾连，但因为这太巧合而给人失真的感觉，作者就不惜删改。这类修改也主要是一个艺术上的完善问题，这就使《家》的定本在情节和结构的组织上相对完美。

同时，巴金也有意识地从纯语言角度修改《家》。巴金说他修改《家》是为了减少一些小毛病，这“小毛病”有许多正是纯语言上的。如，初版本《家》中有重复（如，第二十四章有“多余的赘物”）、缺主语、用词不当等语病的句子，有冗长的欧化的叙述，有较多的文言、方言和“五四”式白话，有不够完美的表达等。巴金为了使语言规范化、美化、通俗化、民族化，在《家》的版本变迁过程中作了极为细密的修改，从《家》的初版本到定本可以说是从语言上来了一个全面的翻新。初版本和定本完全是两个具有不同时代语言风格的版本。这是语言艺术上的进步，尤其使定本在语言上更简洁、更精粹。然而这种进步中也包含着一种反历史性，那就是把20世纪20年代的一些特有语词改成50年代或80年代的说法。如，把“劳动家”改为“劳动者”，“智识”改为

"知识"等。这种进步也会损失作品语言的四川特色，如"女儿"改为"少女"、"落雪"改为"下雪"等。不过，巴金有时也反其道而改之，如，把"学校"改为"学堂"、"知道"改为"晓得"等。除了以上修改，《家》还有许多细微的修改。这些修改也只是为了艺术上的完善，如，叙述语言中对人物称谓的改变可能是为了统一叙述视角，像把"祖父"改为"高老太爷"就是用全知型视角代替作者借作品中人物叙述的半知型视角。又如，鸣凤出嫁的时间，初版本中是7天以后，而文集本改为3天以后。7天那么长的时间，而觉慧对此事竟不采取措施来处理，只能说明他是有意放弃鸣凤。这与初版本中觉慧对鸣凤的态度是相吻合的。3天的时间很短，觉慧不知此事变成可能，觉慧是因这种客观原因而未对此事采取措施的，这种改动与那个更爱鸣凤的觉慧就不矛盾了。又如，觉慧出走的时间在定本中更具体，是佳节中秋，这种改动既能渲染伤别离的气氛，同时也是对"团圆"的反讽。另外，议论的删除是为了在叙事作品减少那种非叙事性话语，等等，都体现了巴金修改作品的艺术匠心。

三

《家》的修改或版本变迁带来了一个文学史评述和文学批评中值得关注的版本问题。对《家》这样具有众多版本的作品来说，有的文学史任选一种版本去评述，如司马长风的《中国新文学史》用的就是1953年人文初印本。一般稍有版本意识的文学史往往评述其初版本。巴金本人则只认定本。他说："我一直认为修改过的《家》比初版本少一些毛病"，绝不会"让《家》恢复原来的面目"，"我更希望读者们看到我自己修改过的新版本"。他甚至一度坚持不让初版本《家》人选《中国新文学大系》。这几种做法都值得存疑。任选一版本，是缺乏版本观念，自然不严谨。只选其初版本，也未免有些简单化。这种做法看似具有史的意识，注意到作品诞生的历史时间，但《家》还有初刊本，其面世的历史时间应比初版本更早。而用定本《家》作为文学史评述的依据同样不科学，

这不仅没有历史意识，还有一种版本进化论观念从中作怪。从语言、修辞的角度来说，或从某些局部的艺术修改来看，《家》的版本变迁是进化的表现，但这并不是艺术质量的整体提升，《家》的修改也有艺术的滑变，甚至有改过头、错改或除魅之处。笼统地绝对地说《家》越改越好，是不符合它的版本变迁实际的。因此，对《家》这样具有众多版本的新文学作品来说，文学史的评述，既有要注意作品面世的历史时刻(包括其初刊本或发表本)，也要顾及后来的新版本。科学的做法是要叙述其版本变迁史，或曰叙众本。

之所以应该这样，除了上述理由，还有一个重要的原因是《家》的不同版本（edition）其实是不同的文本（text)。《家》在版本变迁过程中留下大量异文。巴金说："不少西方文学名著中都有所谓'异文'（la variant)。要分析我不同时期思想的变化，当然要根据我当时的作品。"[16]巴金并不反对人们通过异文去分析他不同时期的思想变化，但他却并未认识到这些异文通过阐释的循环会改变文本的释义，并未认识到《家》的不同版本其实是不同时期提供给读者的不同文本。按照阐释学的观点，在阐释的循环中有一种主要的相互依赖关系，就是作品的个别部分与整体之间的关系。个别部分只有通过整体，反过来整体只有通过个别部分才能够被理解。那么，当一部作品的新版本的个别部分被修改时，经过阐释的循环，文本的释义应该有变，这个新的版本应该就是一个新的文本了。这种相互依赖关系还应包括作品与作者心态、宗尚等的关系、作品与文体的关系、作品与流行文风的关系等。一部修改过的作品应放在这众多的相互依赖关系中作阐释的循环。《家》是中国现代长篇小说中修改次数和处次最多的作品之一，这些修改又是在中华人民共和国成立前后不同的历史语境、流行文风之中，是在作者盛年和衰年不同的体态、心态之中进行的。经过阐释的循环，其不同版本会具有不同的文本本性。如果再考虑到许多"副文本"因素，如序跋、封面、标题等对阅读起导引作用的内容，《家》的版（文）本之间的差异就更大了。因此，对《家》的阐释或批评应有版本精确所指的原则。巴金基本上认为《家》的版本变迁是一种修辞过程或艺术完善过程，他否认他修改《家》是为了迎合

时代潮流，更没有注意到《家》的不同版本的文本历史变异。他不厌其烦地修改《家》，却并不顾及这会带来文学史评述和文学批评上的麻烦。他把他的作品当做一件“武器”，不断地打磨这件30年代的“武器”，至于是不是用30年代的擦布、50年代的磨刀石、80年代的水，对他来说是不重要的问题。然而这恰恰是关涉文学研究是否具有科学性和严谨性的重要问题。

注释

[1]参考巴金《关于〈激流〉》，香港《文汇报》1981年1月10日。龚明德：《新文学散札》，天地出版社1996年版，第135~150页。辜也平：《巴金创作综论》，福建教育出版社1997年版，第152~174页。

[2]巴金：《谈〈秋〉》，《收获》1958年第3期。

[3]巴金：《关于〈激流〉》，香港《文汇报》1981年1月10日。

[4]巴金：《谈〈秋〉》，《收获》1958年第3期。

[5] 巴金：《谈〈春〉》，《收获》1958年第2期。

[6] 巴金：《病中集·谈版权》，人民文学出版社1997年版。

[7] 巴金：《关于〈火〉》，香港《文汇报》1980年2月24日。

[8]《巴金全集》第1卷“附录”，人民文学出版社1986年版。

[9]《家·后记》，人民文学出版社1953年版。

[10] 巴金：《病中集·一篇序文》，人民文学出版社1997年版。

[11]巴人：《略论巴金〈家〉的三部曲》，《奔流文艺丛刊》1941年2月15日第2辑。

[12]徐中玉：《评巴金的〈家〉〈春〉〈秋〉》，《艺文集刊》第1辑，中华正气出版社1942年版。

[13]巴金：《谈〈秋〉》，《收获》1958年第3期。

[14]巴金：《关于〈激澈〉》，香港《文汇报》1981年1月10日。

[15]巴金：《谈影片的〈家〉》，《大众电影》1957年10月第20期。

[16]《巴金全集》第1卷“附录”《为香港新版写的序》。

（原载于《中国现代文学研究丛刊》2003年第3期，《巴金研究集刊》第1卷、《中国文学年鉴》2004年卷转载）

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ　本信息由ＯｎｌｙＤｏｗｎ　１．６秋意版生成］
书名＝传承与创新
作者＝于可训　张园编
页码＝４６９
ＩＳＢＮ＝
ＳＳ号＝１１８５８７９０
ｄｘＮｕｍｂｅｒ＝０００００６１４８３８０
出版时间＝２００６年１２月第１版
出版社＝武汉大学出版社
定价：
试读地址＝ｈｔｔｐ：／／ｌｉｂｐｒｏｘｙ．ｈｚａｕ．ｅｄｕ．ｃｎ／ｒｅｗｒｉｔｅｒ／DUXIU／ｈｔｔｐ／ａｎｎｊ９
ｃｔｗｈｔ９ｂｎｌ／ｂｏｏｋＤｅｔａｉｌ．ｊｓｐ？ｄｘＮｕｍｂｅｒ＝０００００６１４８３８０&ｄ＝３９ＣＡ１Ｄ３５Ｆ
ＤＢ０２１Ｂ１２３３７８ＣＥ２２３０７Ｂ９５Ｄ&ｆｅｎｌｅｉ＝０９０３０２０４&ｓｗ＝%ＣＥ%Ｅ４%ＢＡ%ＢＡ%Ｂ４
%Ｆ３%Ｄ１%Ａ７%ＣＥ%Ｃ４%Ｄ１%Ａ７%Ｄ４%ＢＡ%Ｄ６%Ｄ０%Ｂ９%ＦＡ%ＣＦ%Ｄ６%Ｂ５%Ｂ１%Ｂ４%ＦＡ%
ＣＥ%Ｃ４%Ｄ１%Ａ７%Ｄ１%Ａ７%ＢＦ%Ｃ６%Ｄ１%Ａ７%ＣＡ%Ｆ５%Ｃ２%ＤＢ%ＣＥ%Ｃ４%ＢＣ%ＡＦ
全文地址＝ｉｍｇ１５／７Ｃ３Ｆ８８ＡＣ８ＤＢ７２７１２３３ＢＥＡ５９１７７Ｃ１２ＣＥＥＣ１５３ＣＡ４Ｂ４５３６Ａ０７
６ＢＣ３０４Ｆ５Ｅ５８８Ａ４ＦＢＡＡＢ３５４ＡＥＥ０２ＢＥ００１Ｂ９４８ＢＣＦ１０Ｅ２Ａ９Ｂ３８６０ＦＥＥＢ３６４Ｆ
Ｅ１４１３Ｃ７９８Ａ３ＥＣＥ７ＥＢ８２ＥＡ８Ｂ６８５４Ｄ８９８８３９６４３２０５９Ａ８９７Ｄ２ＤＦＡＣ８ＤＤＢ３ＣＣ
３５４１ＡＣ３０ＦＦ２ＡＥＣ７４７Ｂ８ＥＦ２５Ｄ８Ｂ７４３Ｆ０１Ｄ７ＡＤ３２３７ＦＦ０８３ＤＢ２２９９Ｃ５３５５１Ｄ
４８６Ｃ８０７／ｂ５９／ｑｗ／